UNIV. OF
TORONTO
LIBRARY

P Philos.
7727 I

ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK

UND

ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

VON

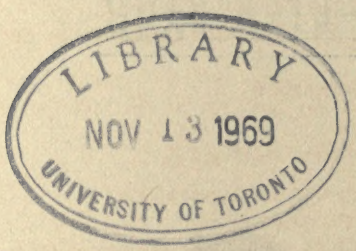
MAX DESSOIR

VIERTER BAND

121002
12/2/12

STUTTGART
VERLAG VON FERDINAND ENKE
1909

N
3
Z45
Bd.4



Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

Inhaltsverzeichnis des IV. Bandes.

Abhandlungen.

		Seite
I.	Kasimir Filip Wize, Kants Analytik des Schönen	1—15
II.	Lenore Kühn, Das Problem der ästhetischen Autonomie	16—77
III.	Ernst Bacmeister, Die Tragödie im Lichte der Anthropogenie	78—102
IV.	Karl Groos, Das ästhetische Miterleben und die Empfindungen aus dem Körperinnern	161—182
V.	Frieda Margolin, Die Theorie des Romans als die Poesie der Poesie in der Frühromantik	183—209
VI.	Hans Prinzhorn, Gottfried Sempers ästhetische Grundanschauungen	210—267
VII.	August Döring, Die Methode der Ästhetik	321—348
VIII.	Wilhelm Waetzoldt, Das theoretische und praktische Problem der Farbenbenennung	349—399
IX.	Waldemar Conrad, Der ästhetische Gegenstand	400—455
X.	Kaarle S. Laurila, Zur Theorie der ästhetischen Gefühle	489—531
XI.	Josef Klemens Kreibig, Beiträge zur Psychologie des Kunstschaffens	532—558
XII.	Karl und Marie Groos, Die optischen Qualitäten in der Lyrik Schillers	559—571
XIII.	Richard M. Meyer, Improvisation	572—589

Bemerkungen.

Konrad Lange, Zur Philosophie der Kunstgeschichte	103—110
Vereinigung für ästhetische Forschung	268—270
Max Foth, Die Raumillusion und die Unschärfe moderner Bilder	456—463
Bernd Isemann, Autonomie des Künstlers und Autonomie der Kunst	590—596

Besprechungen.

Georg Altman, Heinrich Laubes Prinzip der Theaterleitung. Bespr. von Max Dessoir	604
Aus der Werkstatt eines Künstlers. Bespr. von Wilhelm Waetzoldt	298—307
Richard Benz, Märchendichtung der Romantik. Bespr. von Richard M. Meyer	600—602
Kurt Bertels, Honoré Daumier als Lithograph. Bespr. von Emil Utitz	469—470
Karl Brandi, Renaissance in Florenz und Rom. Bespr. von Robert Corwegh	620—625
Sigmund Bytkowski, Gerhart Hauptmanns Naturalismus und das Drama. Bespr. von Emil Utitz	111—117
Ernst Cassirer, Das Erkenntnisproblem. Bespr. von Max Dessoir	275—277
Frederic Horace Clark, Liszts Offenbarung. Bespr. von Werner Wolffheim	485—487

Seite

Hans Cornelius, Elementargesetze der bildenden Kunst. Bespr. von Erich von den Bercken . . . . . 129—138
Rudolf Czapek, Grundprobleme der Malerei. Bespr. von Theodor Poppe 607—608
Matthias Duval, Grundriß der Anatomie für Künstler. Bespr. von Emil Utitz . . . . . 606—607
Jules Ecorcheville, *De Lulli à Rameau.* Bespr. von Hugo Goldschmidt 626—627
Der heilige Franz von Assisi. Bespr. von Max Dessoir . . . . 610—611
Christian Gaehde, Das Theater. Bespr. von Emil Utitz . . . . . 605—606
L. Gerhardt, Carl Ludwig Fernow. Bespr. von Emil Utitz . . . . 609—610
Berthold Haendcke, Deutsche Kunst im täglichen Leben bis zum Schlusse des 18. Jahrhunderts. Bespr. von Theodor Poppe . . 122
Hanna Hellmann, Heinrich von Kleist. Bespr. von Frieda Margolin 602—604
Bertha von Jurie, Spitzen und ihre Charakteristik. Bespr. von Max Dessoir 469
August Kirschmann, Antiqua oder Fraktur? Bespr. von Paul Westheim 617—620
Charles Lalo, *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique.* Bespr. von Werner Wolffheim . . . . . 122—129
Rudolf Lehmann, Deutsche Poetik. Bespr. von Max Frischeisen-Köhler 117—122
Anton Marty, Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie. Bespr. von Emil Utitz . . . . 286—293
Robert Mayrhofer, Die organische Harmonielehre. Bespr. von Hermann Wetzel . . . . . 628—632
Karl Möbius, Ästhetik der Tierwelt. Bespr. von Max Dessoir . . . 488
Hugo Münsterberg, Philosophie der Werte. Bespr. von Lenore Ripke-Kühn . . . . . 271—275
Albert Reibmayr, Die Entwickelungsgeschichte des Talentes und Genies. Bespr. von Walther Franz . . . . . 293—298
Richard Schönbeck, Das Pferd und seine Darstellung in der bildenden Kunst. Bespr. von Max Dessoir 611
Kurt Schuder, Friedrich Hebbel. Bespr. von Arno Scheunert . . . . 595—600
Arthur Seidl, Vom Musikalisch-Erhabenen. Bespr. von Paul Moos . . 470—484
Robert Sommer, Goethe im Lichte der Vererbungslehre. Bespr. von Richard M. Meyer . . . . . 468—469
M. Strauß, Inhalt und Ausdrucksmittel der Musik. Bespr. von Paul Moos 307—308
Ernst Subak, Erotische Ästhetik. Bespr. von Theodor Poppe . . . . 466—468
H. S. Templeton, Anleitung zur Ölmalerei. Bespr. von Emil Utitz . 129
Emil Utitz, Grundzüge der ästhetischen Farbenlehre. Bespr. von Wilhelm Waetzoldt . . . . . 277—286
Emil Utitz, J. J. Wilhelm Heinse. Bespr. von Helene Herrmann . . 463—466
Ferdinand Georg Waldmüller. Bespr. von Max Dessoir . . . . 608—609
Willi Warstat, Allgemeine Ästhetik der photographischen Kunst auf psychologischer Grundlage. Bespr. von Erich Everth . . . . 611—617
Georg Wendel, Der Schönheitsbegriff in der bildenden Kunst. Bespr. von Emil Utitz 606

Schriftenverzeichnis für 1908.

Erste Hälfte . . . . . 139—160
Zweite Hälfte . . . . . 309—320

I.

Kants Analytik des Schönen.

Von

Kasimir Filip Wize.

Die Voraussetzungen Kants für seine Kritik der Urteilskraft fließen aus zweifacher Quelle. Die einen stammen aus dem festen Willen, überall und immer, so auch hier in der Kritik des Geschmacks, wie diese Kritik ursprünglich heißen sollte, Grundsätze *a priori* zu finden, die anderen aus dem Versuch, für das Schöne Begriffsbestimmungen mit Hilfe der logischen Kategorien aus der Kritik der reinen Vernunft zu ermitteln.

Kant suchte erst nach Grundsätzen *a priori* für die Kritik der Urteilskraft. Davon zeugen Worte aus einem Briefe an Reinhold[1]: »Denn die Vermögen des Gemüts sind drei: Erkenntnisvermögen, Gefühl der Lust und Unlust und Begehrungsvermögen. Für das erste habe ich in der Kritik der reinen (theoretischen), für das dritte in der Kritik der praktischen Vernunft Prinzipien *a priori* gefunden. Ich suchte sie auch für das zweite, und ob ich es zwar sonst für unmöglich hielt[2]), dergleichen zu finden, so brachte das Systematische, das die Zergliederung der vorher betrachteten Vermögen mich im menschlichen Gemüte hatte entdecken lassen, und welches zu bewundern und, womöglich zu ergründen, mir noch Stoff genug für den Überrest meines Lebens an die Hand geben wird, mich doch auf diesen Weg, so daß ich jetzt drei Teile der Philosophie erkenne, deren jede ihre Prinzipien *a priori* hat, die man abzählen und den Umfang der auf solche Art möglichen Erkenntnis sicher bestimmen kann; — theoretische Philosophie, Teleologie und praktische Philosophie, von denen freilich die mittlere als die ärmste an Bestimmungsgründen

---

[1]) Kants Werke, herausgegeben von Kirchmann, VIII, 461.

[2]) Noch in den Vorlesungen über Logik (Pölitz), die nach Schlapp aus den achtziger Jahren stammen, lesen wir: »Aber die Regeln des Geschmacks lassen sich nicht beweisen, i. e. *a priori* erkennen, denn sie sind Regeln der Sinnlichkeit.« Schlapp, Kants Lehre vom Genie und die Entstehung der Kritik der Urteilskraft S. 220.

a priori befunden wird. Ich hoffe gegen Ostern mit dieser unter dem Titel der Kritik des Geschmacks, im Manuskript, obgleich nicht im Drucke fertig zu sein.«

Die Grundsätze *a priori* für das Urteil über das Schöne sind nach Kant die Zweckmäßigkeit, Notwendigkeit und Allgemeinheit. Unter diesen hielt Kant für den wichtigsten die Zweckmäßigkeit. Sie war es, die den Titel dem einen Teil der Philosophie in dem angeführten Briefe gab, sie war es, die in der Kritik der Urteilskraft die Ästhetik als die Lehre von der Zweckmäßigkeit in der Kunst mit der eigentlichen Teleologie, der Lehre von den Gesetzen der Zweckmäßigkeit in der Natur, verband. Auch in der Zusammenstellung, die am Ende der Einleitung der Kritik der Urteilskraft angeführt ist, spielt die Zweckmäßigkeit eine überaus wichtige Rolle:

Gesamte Vermögen des Gemüts:
Erkenntnisvermögen,
Gefühl der Lust und Unlust,
Begehrungsvermögen.

Erkenntnisvermögen:	Prinzipien *a priori:*	Anwendung auf:
Verstand,	Gesetzmäßigkeit,	Natur,
Urteilskraft,	Zweckmäßigkeit,	Kunst,
Vernunft.	Endzweck.	Freiheit.

Aus dieser Zusammenstellung ersieht man aber auch gleich, daß die Zweckmäßigkeit ihrem Sinne nach nicht einzig und allein der Kunst und dem Schönen angehört. Zweckmäßigkeit ist nämlich mit Gesetzmäßigkeit begrifflich verwandt, Endzweck ist etwa ein besonderer Fall einer allgemeinen Zweckmäßigkeit. Darüber hinaus lehrt die Zusammenstellung besonders das, daß der Titel Teleologie der Kritik des Geschmacks ausschließlich nicht zukommt und daß in der Kritik der Urteilskraft die Kritik des Geschmacks nicht recht mit der Teleologie der Natur zusammenpaßt. Diese sollte der Zusammenstellung gemäß eher in der Kritik der reinen Vernunft besprochen werden, nicht in der Kritik der Urteilskraft, deren »*Principium a priori*« in seiner Anwendung sich auf die Kunst, nicht auf die Natur beziehen soll.

In Anbetracht der Verwandtschaft zwischen Gesetzmäßigkeit, Zweckmäßigkeit und Endzweck gibt es also kein besonderes *Principium a priori* in der Zweckmäßigkeit für die Ästhetik. Man darf ein diesen Ausdrücken zu Grunde liegendes, allgemeines *Principium* wohl auch mit der Ästhetik in Verbindung bringen, woraus aber noch nicht die Berechtigung entsteht, die Ästhetik einzig und allein der allgemeinen Teleologie unterzuordnen. Das ist kein Auffinden eines Unterschiedes der drei Kritiken, sondern eine rückwärtige Vereinigung der ihnen

allen zukommenden Merkmale unter einen einzigen Gesichtspunkt. »Zweckmäßigkeit« ist auch eigentlich nicht der rechte Ausdruck für das ihr entsprechende ästhetische *Principium.* Zweckmäßigkeit ist eine praktische Kategorie und muß den Einzelbegriff »Endzweck« ersetzen; ihr entspricht in der theoretischen Philosophie wirklich die Gesetzmäßigkeit, in der Ästhetik aber die Ebenmäßigkeit, oder die in ihr vielfach besprochene »Einheit in der Mannigfaltigkeit«. Alle drei Begriffe unterstellen sich dem allgemeinen Begriff der Wohlanordnung, dieses κόσμος, λόγος, dieses r'tam der Inder, das überall und immer den Wert einer Sache erhöht.

Ähnlich wie die Zweckmäßigkeit oder vielmehr das allgemeinere Merkmal der Wohlanordnung, das sowohl das Zweckmäßige als auch das Ebenmäßige umfaßt, lassen sich die beiden anderen Prinzipien *a priori,* Allgemeinheit und Notwendigkeit, auch auf andere Urteile, nicht bloß auf die ästhetischen anwenden. Ferner unterliegt ihre strenge Gültigkeit, wie überhaupt, so auch hier, einer Kritik. Kant selbst meinte früher: »Das Schöne gefällt aber nicht jedermann notwendig, sondern die Übereinstimmung ist zufällig[1].« Allgemeinheit und Notwendigkeit der Urteile sind nur bis zu einem bestimmten Grade möglich. Immer muß darin dem Individuum eine gewisse Freiheit belassen werden, vor allem in Bezug auf einen besonderen Anwendungsfall, wenn auch die allgemeine Grundlage, die Gleichheit der Natur des Menschengeschlechts, ein teilweises *a priori* für gewisse allgemeinere Urteile und auch für das Schöne zu schaffen im stande ist. Diese Allgemeingültigkeit der Urteile besteht aber nur in dem Maße, wie die Berechtigung zur Aufstellung von »Gemeinbegriffen« (κοιναὶ ἔννοιαι) der Stoa. Ein strengeres *a priori* gibt es nicht. Jedenfalls ist aber die Allgemeinheit und Notwendigkeit nichts Wesentliches für das Schöne; dieser Tatbestand bedeutet nur: das Schöne darf in einer allgemeinen Auffassung zu den Gemeinbegriffen gezählt werden. Die Tautologie, die in der letzten Wendung liegt, zeigt, glaube ich, am besten, wie wenig wichtig die zuletzt besprochenen »Prinzipien *a priori*« für das Schöne sind.

Kant trennt nun auf Grund der Allgemeinheit und Notwendigkeit das Schöne vom Angenehmen. Lotze meint dazu, daß das Urteil über das sinnlich Angenehme wenigstens ebenso einstimmig bei vielen sei, als die Beurteilung des Schönen, die ja sehr verschieden sei[2].

[1]) Vorlesungen über Metaphysik (Pölitz), Schlapp l. c. 157. In der Abhandlung »Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und des Erhabenen« nennt Kant den Geschmack im Verlauf der Zeiten einen »Proteus«. Ed. Kirchmann 60, Immanuel Kants vermischte Schriften und Briefwechsel.

[2]) Grundzüge der Ästhetik [3], 6, § 4.

Auch Hartmann ist ähnlicher Ansicht. Bei einem normalen Menschen dürfen wir, seiner Aussage nach, annehmen, daß gleiche Wahrnehmungseindrücke unter gleichen subjektiven und objektiven Umständen in der Hauptsache ebensosehr gleiche Anschauungs- und Denkformen auslösen, und daß gleiche Sinnesempfindungen in der Hauptsache auch gleiche Lust- und Unlustempfindungen erregen. Es sei aber nicht wahr, daß der Kanariensekt nur mir angenehm sei, und daß dies Urteil ohne jede Allgemeingültigkeit sei [1]).

Überhaupt ist jedoch das Angenehme nicht, wie bei Kant, Lotze und Hartmann, direkt und kritiklos mit dem Urteil vom Schönen in Beziehung zu setzen. Angenehmes geht auf reale Zwecke aus, es ist ein »interessiertes« [2]) Gefühl der Lust; deshalb gehört es dem Gebiete des praktischen Verhaltens an und ist nicht dem Schönen, sondern dem Guten zur Seite zu stellen. Im Verhältnis zum Guten ist nun das Angenehme in der Tat das mehr subjektive, das begrifflich mehr dem Individuum überlassene Gefühl der Lust über den realen Gewinn einer Sache, während das Gute das objektive Urteil, das einer von allen annehmbaren Allgemeingültigkeit zustrebt, sein will. Das sind Abtönungen *(nuances)*, weil weder die Allgemeinheit des Guten noch die Besonderheit des Angenehmen zu streng aufgefaßt werden kann, weil es Übergänge von dem einen zum anderen gibt; doch darf eine Tendenz des einen zum Allgemeingültigen, des anderen zum Besonderen anerkannt werden.

Ebenso, wie das Angenehme zum Guten, dürfte man im Bereiche des ästhetischen Verhaltens das Gefallende zum Schönen in Beziehung setzen. Das Schöne wäre dann das allgemeine objektive ästhetische Urteil, das Gefallende das besondere, subjektive ästhetische Gefühl. Dann wäre freilich auch Kant im Rechte zu sagen, das Schöne sei von allgemeingültiger Notwendigkeit, das Angenehme dagegen nicht; trotzdem bestände das Unangemessene in seiner Behauptung immer noch insofern fort, daß er Ungleichartiges, verschiedenen Gruppen Zugehöriges, zusammenstellt. Was im Bereiche des praktischen Verhaltens das Gute und Angenehme, im Bereiche des ästhetischen das Schöne und Gefallende ist, ist in dem des theoretischen Verhaltens das Wahre und das Klare. »Wahr« sagen wir, um ein objektives Urteil auszudrücken, »klar« ist uns eine Sache im subjektiven Gefühle.

Die Frage, die die Grundsätze *a priori* in Bezug auf die Kritik der Urteilskraft, wie überhaupt auf alle drei Kritiken Kants, betrifft, läßt

[1]) Ästhetik I, 2.
[2]) § 3 der Kritik der Urteilskraft.

sich auf Grund einer objektiven Darstellung allein nicht endgültig entscheiden. Auch die persönlichen, subjektiven Rücksichten, die Kant bewegen konnten, müssen hierbei in Erwägung gezogen werden. Es ist dies wohl ein gefährliches Wagnis, da wir uns auf das Gebiet von Vermutungen begeben, doch ist alles daraufhin Bezügliche nur eben als eine Vermutung hinzunehmen. Die Prinzipien *a priori* gaben Kant für die Kritik der reinen Vernunft einen wichtigen Anhaltspunkt. Das war für den Dogmatiker[1]), denn ein solcher war Kant trotz Hume, trotz seines »kritischen« Standpunktes im Grunde immer noch, besonders bedeutungsvoll. Noch wichtiger erschienen Kant bei seinem streng rigoristischen Temperament die Grundsätze *a priori* in der Kritik der praktischen Vernunft. Es galt ja unumstößliche[2]) Prinzipien für die Ethik zu finden, es galt, den kategorischen Imperativ aufzustellen, vor dem jede Kritik weichen mußte. Der Verfasser der Kritik der praktischen Vernunft gehörte der von Hume im ersten Paragraphen seiner Untersuchung über den menschlichen Verstand geschilderten Gruppe von Philosophen an, die man jetzt etwa zu den Anhängern des »Pragmatismus« zählen würde, nicht zu denen des kritischen Theoretizismus.

Dessen, wonach das menschliche Gemüt bei der Betätigung der reinen, theoretischen Vernunft verlangt, was in der praktischen Organisation als eine notwendige Forderung erscheint, dieser allgemeinen und notwendigen Prinzipien, bedurfte nach der ursprünglichen Meinung Kants das Urteil über das Schöne nicht. Doch der einmal eingeschlagene Weg ließ Kant auch in der Ästhetik Grundsätze *a priori*

---

[1]) Viktor Basch, *Essai critique sur l'esthétique de Kant.* XI u. 6. Beneke, Metaphys. p. 20, 133, 368 zit. Vaile, Kommentar zu Kants Kritik der reinen Vernunft 1881, I, p. 125. Ernst Schwarz, Beiträge zur Kantkritik. Archiv für Geschichte der Phil. Neue Folge. XIV, Heft 2, p. 216. Volkelt, Immanuel Kants Erkenntnistheorie nach ihren Grundprinzipien analysiert 193 ff. Erfahrung und Denken 21 ff. Ch. Renouvier, *Critique de la Doctrine de Kant.* 5.

[2]) Kant war blind für einen Standpunkt »jenseits von Gut und Böse«. Auch der Gedanke an die Entwickelung des immer höheren Guten aus den Gegensätzen zwischen Gut und Böse, wie ihn der heilige Augustinus, Boehme, Goethe, Schelling, Słowacki vertraten, war ihm fremd. Nur der erhabene stoische Gesichtspunkt der Erfüllung der Pflicht *quand même* leuchtete ihm vor. Zitiert er doch die Verse Juvenals, in denen besonders die Worte:

Summum crede nefas animam praeferre pudori
Et propter vitam vivendi perdere causas

nicht nur von großer ästhetischer, sondern auch von ethischer Kraft sind. Die strenge Anerkennung der Pflichtausübung ließ Kant oft nicht mehr sich fragen, was diese Pflicht sei. Ihre Ausübung galt schlechthin, den Inhalt überließ Kant der Intuition, dem Gewissen, der inneren Stimme. Vgl. die oft zitierte Stelle: Pflicht, du erhabener, großer Name u. s. w.

finden. Die subjektive Nötigung war jedoch schwächer, und hierdurch ist wohl das Geständnis zu erklären, daß die Kritik der Urteilskraft relativ arm an Prinzipien *a priori* sei. —

Die zweite Absicht Kants in der Kritik der Urteilskraft bestand in dem Versuche, Eigenschaften des Schönen mit Hilfe seiner logischen Kategorien zu finden. Diese Art einen Begriff zu bestimmen ist für den Verfasser der Kritiken neu [1]). Die Kategorientafeln in der Kritik der reinen und der praktischen Vernunft sind eine Aufstellung von Formen, unter denen Urteile und Erscheinungen gegebener theoretischer oder praktischer Art betrachtet werden. In der Kritik der Urteilskraft soll erst die Eigenart des ästhetischen Urteils vermöge der Kategorien ermittelt werden. Daraus folgt der Unterschied zwischen den Kritiken, daß die praktischen und theoretischen Urteile nach allen 12 Richtungen der logischen Kategorientafel Kants hin erfolgen können, während die Schönheitsurteile immer nur vier unveränderliche, den vier Kategoriengruppen entnommene Eigenschaften besitzen müssen. Während die logischen und praktischen Urteile als freie Herren über die Kategorientafel schalten und walten, ist das Schönheitsurteil ein Diener der Kategorien. Wäre Kant gleichmäßig vorgegangen, so hätte er den Begriff des Schönen unabhängig von den Kategorien bestimmt oder als bekannt vorausgesetzt und hätte dann dem fertigen Begriff eine ähnliche freie Verfügung über die Kategorien überlassen, wie den logischen und praktischen Urteilen. Sobald man den fertigen Begriff des Schönen gebildet hätte, dürfte man dann über etwas in Rücksicht auf die Kategorie der Quantität sagen, daß es im allgemeinen, im besonderen oder im einzelnen Fall gefällt, auf die der Qualität, daß es gefällt, nicht gefällt, oder daß man das Urteil als ein nicht näher bestimmtes dahinstellt (unendliches Urteil), auf die der Relation, daß es uns kategorisch, hypothetisch oder disjunktiv gefällt, auf die der Modalität, daß das Urteil, ob etwas schön sei, für mich im gegebenen Fall problematisch, assertorisch oder apodiktisch sei. Auf demselben Wege könnte man wohl auch eine Tafel der Kategorien des Schönen, ähnlich der »Tafel der Kategorien der Freiheit« in der Kritik der praktischen Vernunft, herstellen. Ihr voller Titel würde etwa »Tafel der Kategorien der Urteilskraft in Ansehung der Begriffe des Schönen und Häßlichen« lauten.

Das Schöne allgemein, streng nach den logischen Kategorien Kants zu bestimmen, ist widersinnig. Die Gesamtheit der Kategorien,

---

[1]) Ähnlich ist das Vorgehen in der »Logik« Kants, in der mit Hilfe der Kategorien das Wesen der »logischen Vollkommenheiten des Erkenntnisses« bestimmt wird. Logik (Jäsche), Einleitung 6.—9. Kapitel.

sei es bei Kant, oder der weniger künstlichen bei Aristoteles, oder gar der am vielfältigsten unterschiedenen bei Renouvier, läßt sich nicht überall anwenden, es müßte denn für ein wirkliches Objekt oder auch vielleicht für einen Begriff im Kopfe eines bestimmten Individuums, was einem Objekt gleichkäme, im gegebenen Zeitpunkte und am gegebenen Ort, in bestimmter Lage u. s. w. sein. Zur Bestimmung von allgemeinen Gegenstandsbegriffen reichen die drei Kategorien Lockes »*substantia*, *modus* und *relatio*« aus. Bei einem abstrakten, attributiven, prädikativen Begriff, wie das Schöne, fällt die Kategorie der Substanz ohne weiteres weg, es bleibt nur die Kategorie der Qualität und der Relation *(modus* und *relatio)*. Ein abstrakter Begriff ist eben die Bestimmung einer Eigenschaft, Qualität, der zur Vollständigkeit die Kategorie der Relation beigefügt werden kann, um den Unterschied zwischen der gegebenen Eigenschaft mit verwandten Eigenschaften auszudrücken. Durch die Bestimmung vermöge der Relation wird gewissermaßen die Gattung *(genus)* angezeigt, zu der der gegebene Begriff die Art *(species)* ist, indem er, ein Glied unter verwandten, mit ihnen zusammen eben die Gattung ausmacht. So darf der Begriff »schön« etwa in Relation mit »gut« und »wahr« gebracht werden, wie es auch Kant, wie wir später sehen werden, mehr oder minder bewußt, selber tut. Alle drei Arten von Begriffen »Schön«, »Wahr« und »Gut« bilden zusammen die bestimmte Gattung etwa der »objektiven Werturteile im Hinblick auf die drei geistigen Verhaltungsweisen des Menschen, die ästhetische, theoretische und praktische«.

Kant selbst schien unwillkürlich zu fühlen, daß die Kategorie der Qualität vor allem dazu berufen ist, wenn nicht alle abstrakten Begriffe [1]), so doch wenigstens den des Schönen zu bestimmen. Es zeugt davon der Inhalt der ersten Anmerkung zu § 1 der Kritik der Urteilskraft: »Die Qualität habe ich zuerst in Betrachtung gezogen, weil das ästhetische Urteil über das Schöne auf diese zuerst Rücksicht nimmt.« Es ist das freilich keine Begründung, denn der Satz enthält ein tautologisches Urteil, aber der logisch mangelhafte Bau des Satzes beweist, daß Kant das Richtige unbewußt empfand, ohne genügende Rechenschaft darüber.

Die Kategorie der Quantität läßt sich zur Bildung des allgemeinen Begriffes Schön nicht anwenden. Es kann nur der besondere Gegenstand mehr oder weniger schön sein. Auch kann bei der Bestim-

[1]) Aristoteles Met. Λ, 1, 1069ᵃ 20—21 πρῶτον ἡ οὐσία, εἶτα τὸ ποιόν, εἶτα τὸ ποσόν. Eine ähnliche Kategorienreihe vertritt Paul Natorp: »Dinge sind charakterisiert durch ihre Qualität. Dinge von bestimmter Qualität können in verschiedener Zahl (Quantität) vorhanden sein.« Philosoph. Propädeutik ², p. 5.

mung der Unterarten des allgemeinen Schönen die Kategorie der Quantität eine gewisse Rolle spielen. Sie kann zur Unterscheidung des Schönen einer mittleren Potenz vom Erhabenen der großartigen Erscheinungen und vom Reizenden, Niedlichen der kleinen Dinge dienen. Doch hat Kant seine Kategorie der Quantität nicht in diesem Sinne in Verbindung mit dem Schönen gebracht.

Die Richtung, in der Kant die Kategorie der Quantität und auch die übrigen Kategorien auf das Schöne anwandte, ist eine wesentlich andere. Sie führte als solche Kant zu keinem wichtigen Resultate. Am meisten läßt sich dies in Bezug auf die schon besprochenen Prinzipien *a priori* sagen, die Kant mit Hilfe der Kategorien der Quantität (Allgemeinheit), der Relation (Zweckmäßigkeit) und der Modalität (Notwendigkeit) ermittelt hat.

Die Bestimmung des Begriffes Schön mit Hilfe der Kategorie der Qualität, die nach Ausschaltung der drei anderen Kategoriengruppen übrig bleibt, entnahm Kant gar nicht seiner eigenen Kategorie der Qualität, wie er sie in der Kritik der reinen Vernunft gestaltet hat. Was läßt sich denn auch mit dieser Kategoriengruppe anfangen, die in bejahende, verneinende und unendliche Urteile zerfällt! Irgend welcher Inhalt kann ja nur außerhalb dieser Kategorie liegen, er wird nur mit ihrer Hilfe bestätigt, verneint oder in Ungewißheit gelassen. So bestimmt auch Kant das Schöne der Qualität nach, ohne auf die Natur seiner eigenen Kategorie irgend welche Rücksicht zu nehmen. Der Qualität nach soll gemäß dem in § 1 der Kritik der Urteilskraft Gesagten das Schönheitsurteil ästhetisch sein. Diese Tatsache soll das Schöne mit dem Gefühl, nicht mit dem Verstande verknüpfen, wodurch das Schönheitsurteil fernerhin subjektiv, empirisch, nicht logisch sein soll. Das ist schon ein Widerspruch mit der anderswo aufgestellten Allgemeingültigkeit, mit der Apriorität des Schönen.

Also auch die Kategorie der Qualität versagte, sie führte nicht nur nicht zu einem befriedigenden Ergebnis, sondern verwickelte noch Kant in einigen Widerspruch mit seinen eigenen Behauptungen.

Die Verdienste Kants um die Ästhetik liegen außerhalb der bewußten Absicht, Prinzipien *a priori* für sie zu finden und Eigenschaften von ihr mit Hilfe der logischen Kategorien zu ermitteln. Kant traf auf wertvolle Bestimmungen für das Schöne, wenn er seine eigene Methode vergaß. Und so stellte er nicht direkt, sondern indirekt, nicht bewußt, sondern unbewußt, ja mit den gewollten Ausgangspunkten unvermittelt zunächst zwei Relationsbestimmungen für das Schöne bei der Besprechung der Kategorie der Qualität und Quantität auf. Beide Bestimmungen sind der älteren Ästhetik vor Kant geläufig.

Die eine von ihnen verdrängt die ursprüngliche Bezeichnung des Geschmacksurteils, daß es ästhetisch sei, und soll eine aus der Kategorie der Qualität, aus dem »ersten Momente gefolgerte Erklärung des Schönen« sein. Sie lautet, daß das Wohlgefallen am Geschmacksurteile ohne alles Interesse sei. Die zweite soll zusammen mit der Allgemeinheit eine Eigenschaft des Schönen der Quantität nach sein und besagt, daß das Schöne »ohne Begriffe« der Gegenstand eines allgemeinen Wohlgefallens sei. Die Interesse- und die Begrifflosigkeit sind Urteile der Relation. Die Negation [1]) nämlich, die in diesen Begriffen liegt, spricht nicht über etwas aus, was ist, sondern was ausgeschlossen ist. Nicht die Qualität des Begriffs leuchtet hier direkt hervor, sondern die Beziehung zu Begriffen, denen die ausgeschlossenen Eigenschaften zukommen. Durch die Interesse- und Begrifflosigkeit wird die Beiordnung des Schönen dem Guten, das »interessiert« ist, auf Gewinn des Individuums oder der Allgemeinheit ausgeht, und dem Wahren, das Begriffe zu bilden und zu ermitteln bestrebt ist, ausgedrückt.

Daß durch die Interesselosigkeit das Schöne vom Guten abgesondert wird, wußte Kant wohl. Der § 4 der Kritik der Urteilskraft trägt den Titel: »Das Wohlgefallen am Guten ist mit Interesse verbunden.« Kant hat hier recht, obwohl er in einen Widerspruch mit sich selbst gerät. Den von den Griechen beeinflußten Engländern [2]) folgend, ist er nämlich in der »Grundlegung der Metaphysik der Sitten« ein Bekenner der Interesselosigkeit der Tugend. Bei dieser Auffassung der Tugend und des Guten handelt es sich um die Interesselosigkeit des Individuums in Anbetracht des allgemeinen Guten, das sich auf die Menschheit bezieht, nicht um die Interesselosigkeit des Guten überhaupt. Das Gute als solches hat einen Gewinn im Auge, einen Gewinn des Individuums oder der Gesamtheit. Den Unterschied des Guten und Schönen in Anbetracht des mit Interesse Verbundenen und der Interesselosigkeit berücksichtigte unter den Alten Plotin [3]). Kant selbst betonte den Gedanken der Interesselosigkeit des Schönen seit ziemlich langer Zeit. Dieser Gedanke nahm bei ihm mitunter

[1]) Diese Negation in den beiden Erklärungen beängstigt anfänglich Hermann Cohen, als etwas, das nichts Positives ergäbe. Trotzdem erkennt Cohen die Wichtigkeit dieser negativen Bestimmungen an. »Kants Begründung der Ästhetik« 209.

[2]) Shaftesbury, Hutcheson, vgl. z. B. Hutcheson, Sittenlehre der Vernunft (aus dem Englischen übersetzt, Leipzig 1756, p. 59, 63). Max Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 15 ff. Platon, Protagoras 351 D. Aristoteles, Rhetorik II, 12. Eth. Nicom. III, 10, p. 112b, 12. Heinze, Der Eudämonismus in der griechischen Philosophie 43.

[3]) Walter l. c. 751. Plotin, Enneaden V, 5, 12: καὶ καλοῖς εἶναι δοκεῖν ἀρκεῖ, κ'ἂν μὴ ὦσι. τὸ δ'ἀγαθὸν οὐ δόξῃ ἐθέλουσιν ἔχειν.

eine recht bizarre Form an. Und so »gefällt«, nach Kant, »dem hungrigen Spanier ein regelmäßiger Palast[1]), obschon seine Empfindung dabei leer ausgeht«. Logisch gewagter ist eine analoge Wendung bei Kant[2]): »Dinge sind geschmackvoll, wenn sie dem Besitzer gar keinen Nutzen bringen.« Was würde dann nicht alles geschmackvoll zu nennen sein! Schlapp meint zu diesem Satze: »Das ist wohl die schärfste Form, in der bei Kant der Satz vom interesselosen Wohlgefallen erscheint.« —

Daß die zweite Bestimmung des Schönen der Relation nach, die Begrifflosigkeit des Schönheiturteiles vor allem den Unterschied des Schönen und des Wahren angibt, darüber war sich Kant in der »Analytik des Schönen« in der Kritik der Urteilskraft nicht klar. Er stellt nämlich wiederum, wie bei der Interesselosigkeit, auch bei dem Besprechen der Begrifflosigkeit das Schöne mit dem Angenehmen und Guten zusammen und meint, daß das Gute »nur durch einen Begriff als Objekt eines allgemeinen Wohlgefallens vorgestellt« werde[3]).

Es übt hier auf die Erwägungen Kants augenscheinlich die Philosophie Wolffs und Baumgartens ihren Einfluß aus. Bei diesen war die Ästhetik eine Erkenntnis niederer Art, die Ethik, also auch das Gute, gehörten mit dem logischen Denken und mit dem Wahren dem Gebiete einer höheren Erkenntnis an. Das Gute wird nun, wie alles, auch wie das Schöne, vermöge von Begriffen erkannt, doch das Bilden der Begriffe ist nicht Sache des Guten und des praktischen Verhaltens, sondern des Wahren und des theoretischen Verhaltens. Obwohl Kant durch die drei Kritiken ein Mitbegründer der Anerkennung einer vollständigen Gleichwertigkeit der Begriffe »schön«, »wahr« und »gut«, dieser Dreiheit der geistigen Ideale, war, so scheint er hier zu einer Zweiheit im Sinne Wolffs zurückzukehren. Außerdem liegt vielleicht in der Auffassung des Begriffs, dieses logischen Gebildes, als einer Grundlage für das Gute, gewissermaßen ein Sichbekennen zur Sokratischen Formel, daß die Tugend gleich dem Wissen sei[4]). Vielleicht übte auch Spinoza hier seinen Einfluß aus. Seine Ethik

[1]) Schlapp l. c. 78. Vorlesungen des Herrn Professors Kant über die Logik 1772.

[2]) Schlapp l. c. 279. Anthropologie des Herrn Professors Kant, nachgeschrieben von Ch. F. Puttlich 1784.

[3]) § 7, ähnlich § 59: »Das Schöne gefällt unmittelbar, aber nur in der reflektierenden Anschauung, nicht, wie Sittlichkeit, im Begriffe.«

[4]) Th. Ziegler schreibt in der »Ethik der Griechen und Römer« über Sokrates: »τί ἔστιν wird ihm sofort zum οὗ ἕνεκα. Das begriffliche Wissen selbst ist zugleich durchaus etwas Praktisches. Denn wenn ich weiß, was etwas ist, so weiß ich damit zugleich auch, wozu ich es gebrauchen, wozu ich es nützen kann, wozu es mir beim Handeln dienlich ist.«

ruhte doch durch und durch auf der logischen, begrifflichen Erkenntnis. Wer einen rein ethischen Standpunkt gewinnen wollte, mußte nach Spinoza frei sein von Gefühlen und Affekten, mußte ein logisch seine Taten Erwägender werden [1]).

Die Begrifflosigkeit des Schönen bei Kant ist eine weitere Entwickelung der Auffassung des Schönen als »undeutliche«, »konfuse«, »inadäquate«, »sinnliche« Vorstellung. Der beliebteste Ausdruck für alle diese Synonyma wurde bei den Ästhetikern vor Kant das Wort »sinnlich«. Hat doch sein griechisches Vorbild der »Ästhetik« ihren Namen gegeben. Diese »Sinnlichkeit« des Ästhetischen bedeutete ursprünglich soviel wie: »intuitiv«, unmittelbar empfunden [2]), und bezeichnete einen geistigen Zustand, in dem man vor allem nicht nach dem logischen Grunde des Wohlgefallens fragt, bei dem nicht die begriffliche Klarheit, weshalb eine Sache gefällt, gefordert wird. Diese Bedeutung wurde nicht immer streng beibehalten, der herkömmliche Sinn wurde durch den am Wort haftenden verdunkelt. Es wird im allgemeinen auch jetzt noch in der Ästhetik auf die Sinnlichkeit in der Bedeutung einer Angehörigkeit zu den Sinnen viel zu viel Gewicht gelegt. Zwar sah schon Kant ein, daß die Ästhetik neben der Sinnlichkeit auch mit dem Geistigen zu rechnen hat [3]), nur war er dessen nicht immer gewärtig, nur ordnete er das rein Sinnliche unter dem Angenehmen ein [4]). Es gibt ja aber nicht bloß angenehme Farben, Gerüche, Geschmäcke, Tasteindrücke, Temperaturgefühle, Töne, Gleichgewichtslagen u. s. w., sondern auch angenehme Nachrichten, Vorstellungen, Tapferkeits-, Pflicht-, Sicherheits-, Selbstbewußtseins-, Einsichtsgefühle u. ä. m. Sinnliches wie Geistiges gehört nicht bloß dem Angenehmen und dem Schönen, sondern auch dem Guten, dem Gefallenden, dem Wahren und dem Klaren an. Kein Erkennen, keine Wahrheit und Klarheit läßt sich ohne sinnliche Erfahrung und auch ohne geistige Betätigung denken, kein Gut und keine Annehmlichkeit ohne Wirken in der sinnlichen Welt und ohne geistige Aufnahme, keine Schönheit und kein Gefallen ohne sinnliche Vermittlung und ohne geistige Verarbeitung.

In Anbetracht der verführerischen Deutung, die in dem Begriffe des

---

[1]) Spinoza, Ethik IV, 53. Das Gefühl der Demut ist z. B. für Spinoza keine Tugend, da sie nicht in dem Verstande ihren Ursprung hat.

[2]) Vgl. H. v. Stein, Die Entstehung der neueren Ästhetik.

[3]) Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. 2. Buch B: Vom Gefühl für das Schöne, d. i. der teils sinnlichen, teils intellektuellen Lust in der reflektierten Anschauung, oder dem Geschmack.

[4]) »Anthropologie . . .« 2. Buch A: »Vom Gefühl für das Angenehme, oder der sinnlichen Lust in der Empfindung eines Gegenstandes.«

»Sinnlichen« für die Ästhetik liegt, ist die Aufstellung der Begrifflosigkeit durch Kant nicht nur eine Erkenntnisbereicherung, sondern eine wahre Wohltat, eine Befreiung von einem der schlimmsten Zöpfe. Kant ist freilich nicht der erste, der den Begriff Begrifflosigkeit für das Schöne gebildet hat. Sulzer schreibt in seiner »Allgemeinen Theorie der Schönen Künste« [4], II, 131, daß uns »Dinge gefallen, von denen wir nicht den geringsten Begriff haben«. Auch Baumgarten meint, daß die poetischen Vorstellungen keine deutlichen Begriffe seien [1]). Noch früher schrieb Bouhours über sein Buch »*La manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit*«: »Mein Buch ist keine Logik, ich rede nicht von den Schlußformen, von exakten Raisonnements [2]).« Dennoch gebührt Kant das Verdienst, daß er die Begrifflosigkeit des Schönheitsurteiles besonders stark betont und zu einem wichtigen Moment seiner Ästhetik erhoben hat. —

Die Begriff- und Interesselosigkeit, Eigenschaften des Schönen der Relation nach, geraten in der Kritik der Urteilskraft unter die Eigenschaften, die nicht mit Hilfe der Kategorie der Relation, sondern mit der der Quantität und Qualität ermittelt sein sollen. Wo Kant selbst von der Kategorie der Relation spricht, befaßt er sich nicht mit dem Verhältnis des Schönen zu anderen, ihm beizuordnenden Erscheinungen, sondern berücksichtigt ein inneres Verhältnis, eine innere Relation der einzelnen Momente in dem schönen Objekte und stellt den hier schon besprochenen Begriff der Zweckmäßigkeit des Schönen in Bezug auf Anordnung der Teile auf.

Wenn auch die Stellung der Interesse- und Begrifflosigkeit in der Kritik der Urteilskraft nicht der Natur der Begriffe entspricht, wenn auch eine dieser Bestimmungen des Schönen erst »gefolgert« wird, wie das Interesselose, wenn auch die andere Kant wichtiger erscheinende Momente ergänzt, wie das Begrifflose die Allgemeingültigkeit des Schönen [3]), so sind doch diese beiden Relationsbestimmungen des Schönen als zwei Wickelpunkte zu betrachten, um die sich die Erwägungen Kants drehen. Anders steht es mit der unmittelbaren Definition des Schönen bei Kant, die sich wirklich auf die Qualität stützt. Ich meine natürlich hier nicht das wissentlich von Kant als Qualität des Schönen bezeichnete Merkmal, das »Ästhetische«. Sollte dieses Fremdwort eine Erklärung für das Schöne abgeben, so müßte

[1]) H. v. Stein l. c. 337.

[2]) H. v. Stein l. c. 90.

[3]) In § 24 der Kr. d. U. meint Kant, das Wohlgefallen am Erhabenen ebensowohl als am Schönen sei der Quantität nach allgemeingültig (das Begrifflose wird hier weggelassen), der Qualität nach ohne Interesse (das »Ästhetische«, »Empirische«, »Sinnliche« des § 1 wird hier vergessen).

es näher beleuchtet werden. Wie wenig Inhalt überhaupt dieses Wort in der Kritik der Urteilskraft besitzt, kann man aus dem gar zu kurzen Verweilen Kants bei diesem Begriffe ersehen. Kant geht schnell vom Ästhetischen, ohne es näher definiert zu haben, zu Folgebegriffen, zum Empirischen, zum Interesselosen über. Qualitätsmerkmale des Schönen von wichtigem Inhalte gibt die Kritik der Urteilskraft nur nebenbei, gewissermaßen reflektorisch, obwohl bemerkenswert ist, daß dies zu wiederholten Malen geschieht. Es sind dies Behauptungen Kants, die identisch sind; die einen sprechen von der Freiheit des Schönheitsurteiles, die anderen vom freien Spiel der Vorstellungskräfte. Spiel ist eine freie Hingabe an eine Betätigung. Der ästhetische Eindruck, das Gefühl des Schönen ist eine freie geistige Betätigung, ein freies Betrachten, eine freie geistige Verhaltungsweise, ein geistiges Spiel, während die theoretische Verhaltungsweise, das logische Beurteilen einer Sache von dem Trachten, sich einen exakten Begriff von etwas zu bilden, das praktische Handeln, das praktische Werturteil von dem Gedanken an das Ziel, das man zu erreichen sucht, abhängig, also unfrei sind. In der »Analytik des Schönen« spricht Kant von dem freien Wohlgefallen am Schönen am deutlichsten im fünften Paragraphen unter den Erwägungen, die die Interesselosigkeit des Schönen betreffen, über das freie Spiel der Vorstellungskräfte, das freie Spiel der Erkenntnisvermögen wohl am eindringlichsten im neunten Paragraphen aus Anlaß der Betrachtung über das Begrifflose des Schönen. Eine Vorzugsstellung erlangt der ästhetische Spielbegriff bei Kant erst bei der Unterscheidung zwischen »Lohnkünsten« und freien Künsten (§ 43). Man sage »freie Kunst«, wenn man sie so »ansieht, als ob sie nur als Spiel zweckmäßig ausfallen könne«. —

Aus allem, was bisher über die Prinzipien *a priori* und die Kategorien Kants in der »Analytik des Schönen« gesagt worden ist, sieht man, daß weder die Kategorien noch die Prinzipien *a priori* Kant für die Definition des Schönen unmittelbare und wichtige Resultate ergeben haben. Daß Kants Kritik der Urteilskraft trotzdem grundlegend für die Ästhetik der Neuzeit geworden ist, verdankt man den Ergebnissen, die ungeachtet der methodischen Absichten ihres Verfassers, dank seiner überall und immer, so auch hier genial sich bewährenden Gründlichkeit zum Durchbruch gelangten. Es bewahrheitet sich hier in glänzender Weise das von Wundt verfochtene Prinzip der Heterogonie der Zwecke, in dessen Sinne schon Schelling, gerade mit Bezug auf Kant, folgendermaßen sich äußert: »Ehe ich nun zu Kant selbst fortgehe, will ich eine allgemeine Bemerkung vorausschicken, die mehr oder weniger auf alle menschlichen Taten anzuwenden ist,

daß nämlich ihre eigentliche Wichtigkeit, d. h. daß ihre wahren Wirkungen meist andere sind, als die beabsichtigt worden, oder die im Verhältnis der Mittel stehen, durch welche sie hervorgebracht wurden [1]).«

Damit könnten wir die Besprechung der Beziehung der Prinzipien *a priori* und der Kategorien zum Schönen, den eigentlichen Inhalt der »Analytik des Schönen« beschließen, wenn nicht noch ein wichtiges Moment der Analytik des Schönen bisher unberücksichtigt geblieben wäre, nämlich Kants Unterscheidung der *pulchritudo vaga* und *adhaerens.* Durch die Bevorzugung der *pulchritudo vaga,* der freien Formschönheit, ohne inhaltliche Beimischung, wird Kant in dem Abschnitte der Kritik der Urteilskraft, der die »Analytik des Schönen« zum Gegenstand hat, zum einseitigen Formalästhetiker, was ihm oft zum Vorwurf gemacht wurde [2]). Doch widerspricht sich Kant in den weiteren Teilen der Kritik der Urteilskraft selbst. Durch die spätere Betonung, daß die Kunst eine Mitteilung sei, und gar durch die Einteilung der Künste (§ 51) nach »der Art des Ausdrucks, dessen sich Menschen im Sprechen bedienen, um sich so vollkommen als möglich ist, einander, d. i. nicht bloß ihren Begriffen, sondern auch Empfindungen nach mitzuteilen«, wird Kant zu einem der verdientesten Gehaltästhetiker.

Ich meine, daß ich in der vorliegenden Arbeit, trotz der Einschränkung auf einen kleinen Teil der Kritik der Urteilskraft, dennoch Gelegenheit gefunden habe, die wichtigsten Errungenschaften Kants für die Ästhetik hervorzuheben. Und wenn ich auch Hartmann und Cohen, die in Kant »den« Begründer der Ästhetik sehen [3]), nicht vollständig beipflichte, so glaube ich wenigstens Viktor Basch durch-

---

[1]) Zur Geschichte der Neueren Philosophie, Münchener Vorlesungen. Abschnitt »Kant, Fichte, System des transzendentalen Idealismus« (Anfang). Eine Erklärung zu dem Schelling-Wundtschen Phänomen gibt in gewisser Hinsicht ein Satz Euckens: »Dieser Unterbau, diese Wurzel aller weitern Entwickelung, bleibt meistens jenseits bewußter Erwägung und außer aller Erörterung; aus dunkler Tiefe wirkt und waltet eine Gesamtüberzeugung ohne Rechtfertigung, wie ein Geschick der Natur.« Rudolf Eucken, Die Einheit des Geisteslebens. Einleitung 1.

[2]) Meumann, Einführung in die Ästhetik der Gegenwart 5: »Dieser Begriff der formalen Schönheit bei Kant wurde von Herder nachdrücklich bekämpft, der vielmehr behauptete, die Form als solche wird nicht Gegenstand unseres ästhetischen Gefallens, sondern schön ist eine Form nur durch das, was sie für uns ausdrückt.« Herder, »Kalligone«.

[3]) Max Dessoir meint dagegen in seiner »Ästhetik und allgemeinen Kunstwissenschaft« (p. 31) nach einer Besprechung der Ästhetik vor Kant: »Kants Ästhetik ist eine künstliche Zusammenfügung und Fortbildung der uns bekannt gewordenen Prinzipien.«

aus recht geben zu müssen, wenn er sagt[1]): »*Lorsque après avoir erré dans les sentiers d'une forêt nous essayons de nous orienter, le meilleur moyen est d'atteindre un carrefour auquel aboutissent et dont partent dans tous les sens de routes divergentes. La meilleure manière de se présenter ce qu'est pour l'esthétique la Critique du Jugement c'est de se la représenter comme un de ces carrefours. C'est vers elle qu'aboutissent tous les essais divergents des théoriciens du XVIIIe siècle, c'est d'elle que partent tous ceux des esthéticiens du XIXe siècle.*«

[1]) »*Essai critique sur l'esthétique de Kant.*« 607 ff.

II.

Das Problem der ästhetischen Autonomie.

Von

Lenore Kühn.

I.

1. Einleitung.

»Sie begriffen, daß die Vernunft nur das einsieht, was sie nach ihrem Entwurf hervorbringt.«
(Kr. d. r. Vernunft.)

Eine ästhetische Untersuchung, die im Sinne der Transzendentalphilosophie ihre Probleme behandeln will, wird sich vor allem in den Zusammenhang der Einsichten stellen, die auf dem Gebiet der Erkenntnistheorie und der Ethik bereits erarbeitet worden sind. Nur so kann die Ästhetik von einer fortgeschritteneren Wertwissenschaft sich ihren Weg erleuchten lassen; nur so kann auch sie in ihrer Eigentümlichkeit Licht auf vielleicht noch ungeklärte Probleme der beiden anderen großen Wertgebiete werfen. Auch kann sich nur in einer solchen vergleichenden Prüfung der letzte Zusammenhang der Wertwissenschaften zeigen.

Die Philosophie überhaupt, als kritische Wertwissenschaft, handelt von den Werten, die überindividuelle Geltung beanspruchen. Die Methode dieser Transzendentalphilosophie sei hier vorläufig charakterisiert durch den Hinweis auf die einschneidende Neuerung, die Kant in die Methode der Philosophie brachte, und die er mit der Tat des Kopernikus vergleicht [1]). Dieses kopernikanische Moment der Transzendentalphilosophie wird in Bezug auf das theoretische Gebiet in dem Gedanken ausgedrückt, daß sich nicht die Erkenntnis nach den Gegenständen, sondern die Gegenstände nach der Erkenntnis richten müssen, da nur unter dieser Voraussetzung *a priori* etwas erkannt werden könne. Der Erkenntnis, d. h. dem überindividuellen Moment derselben, den apriorischen Formen [2]) wird also eine bestimmende Rolle zugesprochen, im Gegensatz zu der bloßen Bestimmbarkeit, welche ihr die frühere Erkenntnistheorie gegenüber den bestimmenden meta-

[1]) Kant, Kritik der reinen Vernunft (Kehrbach). Leipzig, Reclam. 2. Aufl., S. 17, 18.
[2]) Vgl. ebenda S. 243 (Materie und Form, Bestimmbares und Bestimmung).

physischen Gegenständen einräumte, die sie zu erkennen glaubte, wie sie »an sich« sind. Form und Material (»Materie«) der Erkenntnis bilden jetzt vielmehr den Gegensatz von Bestimmendem und Bestimmbarem.

Nun ist aber das Kantische »Bestimmen« der Gegenstände durch die Vernunft ein Hervorbringen von Formen nach dem Entwurf der Vernunft. Nur die Form der Gegenständlichkeit war es, weswegen sich unsere Erkenntnis nach dem Gegenstande richten zu müssen schien, und wodurch das Problem der Erkenntnis unlösbar wurde. Kant gibt das Prinzip zur Lösung in dem Satz: »Sie begriffen, daß die Vernunft nur das einsieht, was sie nach ihrem Entwurf hervorbringt[1],« d. h. daß nur diejenigen Formen für sie gültig sein können, die sie selbst »nach ihrem Entwurf« geschaffen hat.

In diesem »nach ihrem Entwurf hervorbringen« liegt aber ein Hinweis auf ein weiteres bestimmendes Moment, das den Sinn und die Art dieses Hervorbringens klarlegt. Dieser Entwurf ist nicht menschlicher Plan, sondern »Entwurf der Vernunft«, die als das überindividuelle »Vermögen der Prinzipien« ein überindividuell Gültiges als Entwurf setzt, einen absolut gültigen Wert, wie wir in der Sprache der modernen Erkenntnistheorie sagen würden. Von der Gültigkeit eines solchen Wertes muß also das Hervorbringen von Formen bestimmt gedacht werden[2]). So ist das Hervorbringen als ein von einem absoluten Wert Bestimmtes und durch ihn seinerseits wiederum Bestimmendes zu verstehen.

Wir unterschieden bis jetzt den Entwurf und das Hervorbringen, durch welches der Entwurf sich in Formen darstellt, die das Material bestimmen. Damit wird als drittes Moment eine Beziehung der Reihe wertbestimmter Formen auf den Ausgangspunkt der Bestimmung notwendig, der somit als »einheitlicher unwandelbarer« Beziehungspunkt aller Formen auftritt. Kant nennt ihn die transzendentale Apperzeption[3]). Als einheitlicher Beziehungspunkt aller wertbestimmten und ihrerseits dadurch wieder bestimmenden Formen stellt die transzendentale Apperzeption die absolute Einheit alles Bestimmenden, aller Formen, im Gegensatz zu dem als bestimmbar gesetzten Stoff dar und begründet so den für jede Transzendentalphilosophie notwendigen Gegensatz von Stoff und Form.

---

[1]) Kr. d. r. V. S. 15.

[2]) Diese Voraussetzung der Transzendentalphilosophie ist von Rickert zuerst herausgestellt und in ihren weittragenden Konsequenzen dargelegt worden. Vgl. »Der Gegenstand der Erkenntnis«. 1892, 2. Aufl., 1904, Tübingen, J. B. Mohr, und »Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung«, 1896—1902, J. B. Mohr, Tübingen.

[3]) K. d. r. V. S. 663, 667 Anm., 127, 128, 128 Anm., 132, 121.

Die drei transzendentalen Momente bei Kant sind also die transzendentale Apperzeption, das Hervorbringen nach dem Entwurf und der Entwurf (das, wonach sich das Hervorbringen richtet und wovon es bestimmt wird, also das, was die Funktion übernimmt, die der »Gegenstand« der alten Metaphysik für die Erkenntnis hatte).

Wir verlassen nun die Betrachtung der Kantischen transzendentalen Momente und suchen nachzuweisen, daß sie die notwendigen Voraussetzungen der transzendentalen kritischen Methode überhaupt darstellen. Und zwar wird sich diese kritische Methode als eine teleologische erweisen, die von der teleologischen, ausschließlich durch einen absoluten Zweck bestimmten Formung eines Materials handelt. Was im folgenden unter teleologischer Methode verstanden werden soll, in welchem Sinn also von Hervorbringen, Bestimmung, Formung nur die Rede sein kann, ist vorläufig am besten zu verstehen, wenn wir auf die Ausführungen Windelbands über den Begriff des Teleologischen verweisen[1]). Auch für ihn ist der teleologische Charakter der kritischen Methode, wie er besonders bei Fichte hervortritt, wesentlich. So liegt die Begründung von Axiomen und Normen in der teleologischen Bedeutung, welche sie als Mittel für den Zweck der Allgemeingültigkeit besitzen. Damit ist eine »immanente Notwendigkeit« des teleologischen Zusammenhangs gegeben. Nicht eine kausale, sondern eine teleologische Notwendigkeit wird also solchen Prinzipien zugesprochen, d. h. ihre Geltung muß unbedingt anerkannt werden, »wenn anders gewisse Zwecke erreicht werden sollen«. »Die Anerkennung der Prinzipien ist also überall durch einen Zweck bedingt, der als Ideal vorausgesetzt werden muß.«

Wir haben die Voraussetzungen, die eine kritisch teleologische Methode zu machen hat, nun näher zu prüfen. Es sind dies 1. der Wert, das absolut Gültige, somit Bestimmende (»Entwurf«). Wir nehmen drei solche kritische Werte nach dem Vorgange Kants auf, den theoretischen, den ethischen, den ästhetischen. Damit sind drei spezifisch verschiedene Arten absoluter Gültigkeit bezeichnet. Da jede von ihnen absolut gültig ist, so bestimmen sie in verschiedener Weise als Form den Stoff. Der Wert fordert daher die Formung des Materials in spezifischer Weise. Dieses wird durch den Gedanken der Autonomie, der Selbstgesetzlichkeit ausgedrückt, die den Wert in den formenden Prinzipien in seiner Eigentümlichkeit erhalten wissen will.

2. Der Wert fordert nun die spezifische Formung des Materials. Damit ist ein Hervorbringen von Formen gefordert, eine teleologische,

[1]) Vgl. Windelband, Präludien. Tübingen, J. B. Mohr, 3. Aufl. »Kritische oder genetische Methode?« S. 328—331, 344—346, 350.

d. h. nach einem »Entwurf« bestimmte Setzung, die gemäß dem »Entwurf« in kontinuierlicher, durch den Wert bestimmter Reihe Prinzipien der Formung gemäß dem Wert setzt. Nehmen wir also die absolute Gültigkeit des Wertes an, so ist eben damit eine Reihe von teleologisch begründeten Formen gesetzt, die in letzter Linie von diesem Wert bestimmt sind. Die teleologische Setzung ist also das Moment der teleologisch sukzessiven und somit wandelbaren Formung durch den Wert.

3. Zugleich ist als unwandelbarer Beziehungs- und Einheitspunkt aller Formungen die transzendentale Apperzeption gesetzt, die damit die Trennung von Form und Stoff ausdrückt.

Die Voraussetzungen der transzendental-teleologischen Methode sind also der absolute Wert als Forderung und Bestimmung, die teleologische Setzung als Hervorbringen von Formen, die den Stoff gemäß dem Wert bestimmen sollen, und die transzendentale Apperzeption als Einheitsbezug aller Formungen und Trennung von Form und Stoff.

Nun finden wir in den einzelnen Disziplinen gewisse Prinzipien vor, die überindividuelle Geltung haben. Die Rechtmäßigkeit ihres Anspruchs liegt zu Tage, wenn sie den Wert aufweisen können, von dem sie sich teleologisch herleiten lassen. Sie dienen ebenso abgeleiteten Formen zur Rechtfertigung, wie ihnen selbst der Wert, aus dem sie sich ableiten lassen. So stützt sich die Berechtigung des synthetischen Urteils *a priori*, das nicht mehr aus der formal logischen Sphäre, wie das analytische Urteil, seine Berechtigung ableiten kann, auf die Kategorie, die ihrerseits in der theoretischen Wertformung zum Endzweck des theoretischen Erkenntniswertes ihre Stütze findet. Wie die Kategorien im Theoretischen, so tritt das Prinzip der Pflicht im Ethischen mit überindividueller Geltung auf.

Wir finden nun aber bei näherem Zusehen, daß die drei absoluten Werte bei Kant sehr verschieden aufgefaßt werden, was ihre Tragweite und ihre Begründung von Formen betrifft. Dem ästhetischen Wert fehlen dort bestimmte Merkmale seiner absoluten begründenden Gültigkeit [1]). Diese mangelnde Gleichberechtigung zeigt sich in drei Punkten, die, wie zu erweisen, sich auf einen Grund zurückführen lassen.

Die Ungleichheit zwischen theoretischem und ethischem Wert einerseits und ästhetischem Wert anderseits betrifft 1. die Beschaffenheit

[1]) Die nachkantische Ästhetik hat schon deshalb diesem Mangel nicht abhelfen können, weil sie sich, einige Versuche ausgenommen, überhaupt nicht (im kritischen Sinn) mit derjenigen Sphäre im Ästhetischen beschäftigt hat, die der entspricht, in welcher sich die Probleme von Theoretischem und Ethischem bei Kant abspielen.

und Gültigkeitsart der Prinzipien, nach denen der Stoff geformt wird, 2. die Durchführung des kopernikanischen Standpunkts, 3. die Selbständigkeit, die diesen Prinzipien zugebilligt wird.

Was den ersten Punkt betrifft, so zeigt sich ein merklicher Unterschied zwischen den Formungsprinzipien von Verstand und Vernunft einerseits (wie wir nach Kant den Komplex der auf den theoretischen und ethischen Wert bezüglichen Prinzipien nennen können), und den Prinzipien der reflektierenden Urteilskraft, die Kant zum Träger des ästhetischen Wertes macht.

Was die Beschaffenheit der Prinzipien des Verstandes anlangt, so nennt Kant sie konstitutiv, d. h. absolut *a priori* bestimmend, Gesetze vorschreibend [1]). Diese Prinzipien, auf Anschauung angewandt, erheben letztere zum theoretisch gültigen Objekt und erteilen den in ihnen angeschauten Verhältnissen objektive Gültigkeit [2]). Sie sind *a priori* [3]), d. h. notwendige und allgemein gültige Voraussetzungen der Objektivität. Die Sphäre, in der diese Prinzipien gesetzgebend sind, heißt ihr Gebiet [4]).

Auch der Vernunft werden solche konstitutive Prinzipien *a priori* und ein Gebiet, wo sie absolut gesetzgebend sind, zugestanden [5]).

Ihre Prinzipien brauchen zwar nicht auf Anschauung zu warten [6]), sondern gehen auf das »Ding an sich«, d. h. die Idee, die Aufgabe [7]); das Ideal als Gegenstand ist nach Prinzipien durchgängig bestimmbar [8]). Die Gesetzgebung, die es bestimmt, ist deswegen nicht weniger streng notwendig, apriorisch und allgemeingültig.

Wir sehen also, die Prinzipien, die sich auf den theoretischen und ethischen Wert stützen, sind absolut gesetzgebend, haben ein Gebiet, begründen, jedes gemäß dem letzten spezifischen Wert, auf den sie sich beziehen, ein Objekt und verleihen den auf dieses Objekt bezüglichen abgeleiteten Prinzipien und Begriffen eine spezifische Objektivität und Allgemeingültigkeit.

Der reflektierenden Urteilskraft dagegen, dem Träger der Prinzipien des ästhetischen Wertes, werden keineswegs Prinzipien dieser Art

---

[1]) Wir berufen uns vorläufig zur Erklärung nur auf einige Stellen. Kant, Kritik der Urteilskraft. (Kehrbach, Leipzig, Reclam.) S. 1, 2, 11, 290. Kr. d. r. V. S. 172, 517, 518.

[2]) Kr. d. r. V. S. 154 ff., 181 ff., 187, 170, 517, 518.

[3]) Kr. d. U. S. 2.

[4]) Kr. d. U. S. 11.

[5]) Kr. d. U. S. 1, 2. Kant, Kritik der praktischen Vernunft (Kehrbach, Leipzig, Reclam) S. 16, 162.

[6]) Kr. d. p. V. S. 80.

[7]) Kr. d. U. S. 12.

[8]) Kr. d. r. V. S. 454.

und Gültigkeit zugestanden. Ihre Prinzipien sind reflektierend regulativ [1]), d. h. eine Regel gebend, aber, wie hinzugefügt wird, keine objektive [2]) irgend welcher Art, sondern nur ein subjektives Prinzip *a priori* [3]), ein Prinzip der Beurteilung, der Reflexion, nämlich »ein Prinzip nach Gesetzen zu suchen«, eine Maxime. Diese Prinzipien sind weder bestimmend (nur subjektiv) noch gesetzgebend [4]).

Sie konstituieren auch nicht ein Objekt aus der Anschauung, denn sie sind eben nicht gesetzgebend, d. h. eine Form vorschreibend, sondern ein subjektives Prinzip, nach Gesetzen zu suchen, die sich also als vollzogene Formungen schon darbieten. Sie vollziehen also keine Einheit, wie die Prinzipien, die ein Objekt konstituieren, sondern sind nur ein heuristisches Prinzip für die Auffindung der Einheit, eine Reflexion auf diese.

Diese Prinzipien können weder ein Gebiet haben noch für sich Allgemeingültigkeit beanspruchen. Das Phänomen des Anspruchs auf Allgemeingültigkeit in Urteilen, die sich auf diese Prinzipien stützen, hebt Kant wohl hervor. Die Begründung dafür sucht er auf den verschiedensten Wegen zu vollziehen. Sie wird schließlich darin gegeben, daß die Einheit, auf die diese Prinzipien reflektieren, die subjektive Bedingung ist, unter der objektive Erkenntnis stattfindet: die Einhelligkeit von Verstand und Einbildungskraft. Durch Anknüpfung an diese subjektiven Bedingungen eines Theoretischen wird die Allgemeingültigkeit des Ästhetischen schließlich als abgeleitet betrachtet.

Wir sehen also eine stark abweichende Behandlung des ästhetischen Wertes gegenüber der Behandlung des theoretischen und ethischen. Zwar wird der ästhetische Wert als letzter Zweck aufrecht erhalten. Aber er gilt so wenig absolut, daß er eine Allgemeingültigkeit des Urteils, das sich auf ihn stützt, nicht begründen kann. Und seine Formungsprinzipien gelten so wenig konstitutiv, daß sie weder ein Objekt begründen noch als überindividuelle Prinzipien die Allgemeingültigkeit des ästhetischen Urteils stützen können. Vielmehr stützt sich dessen Gültigkeit auf den Komplex von Prinzipien, die, wenn auch in verschiedenem Grade der Gültigkeit, in theoretischem Gebiet

[1]) Eine genaue Untersuchung des Begriffs regulativ folgt. — Kr. d. U. S. 2 u. 35. Über die prinzipiell gleichgestellte teleologische Urteilskraft S. 291 u. s. w.

[2]) Kr. d. U. S. 3.

[3]) Ibid. S. 14, 24.

[4]) Ibid. S. 43, 23, 25. Die Ausführungen über die Prinzipien der Urteilskraft enthalten Widersprüche und sind nicht so eindeutig wie die Ausführungen über Verstand und Vernunft; so spricht Kant einmal von konstitutiven Prinzipien auch in Bezug auf die Urteilskraft (S. 37) trotz seiner ausdrücklichen Erklärung, daß die reflexive Urteilskraft (zu der die ästhetische Urteilskraft gehört) nicht konstitutive Prinzipien haben könne.

die Objektivität begründen mußten, — Einbildungskraft und Verstand. Wir sehen also, daß hier im Ästhetischen die objektbegründenden Prinzipien nicht aus dem Wert der Disziplin abgeleitet, sondern aus einem anderen Gebiet übernommen werden — aus dem theoretischen.

Damit gelangen wir bereits zum zweiten Punkt. Inwiefern ist der kopernikanische Standpunkt bei der Betrachtung der drei Werte und ihrer Prinzipien gewahrt? Wir finden, daß dieses für das theoretische und ethische Gebiet in vollem Maße getan ist. Keine fremde Formgebung wird dort dogmatisch-metaphysisch als seiend angenommen. Der theoretische Gegenstand wird von theoretischen Prinzipien selbst »nach dem Entwurf« hervorgebracht. Der Stoff wird von Grund auf teleologisch bestimmt. Die Objektivität wird von nichts anderem verliehen als von den eigenen Formprinzipien des theoretischen Wertes, die auch aus dem Anschaulichen erst das theoretische Objekt machen. Auch in der Ethik finden wir den kopernikanischen Standpunkt voll gewahrt. Nur das rein nach den Prinzipien der Vernunft Konstituierte ist gültig, und diese Prinzipien sind ausreichend für die Allgemeingültigkeit. Die theoretischen konstitutiven Prinzipien, Kausalität wie »Beschaffenheit« des theoretischen Objekts, sind hier ungültig und dürfen nicht bestimmen [1]). Nur das nach der Aufgabe konstituierte Objekt und nur die pflichtmäßig konstituierte Handlung sind ethisch gültig, denn sie sind »nach dem Entwurf« hervorgebracht, der hier allein gilt — nach dem ethischen Wert. Gut ist nicht die Beschaffenheit eines theoretischen Objekts, sondern die nach dem Gesetz der Vernunft konstituierte Handlung.

Es ist klar, daß auch dieses kopernikanische Moment für den ästhetischen Wert bei Kant nicht durchgeführt ist. An Stelle von Formungsprinzipien, die jede als absolut gültig vorgefundene Formung verwerfen und dem ästhetischen Wert gemäß bestimmen, Gesetze vorschreiben, ein Objekt im Anschaulichen »gemäß dem Entwurf« hervorbringen, finden wir Prinzipien, die an ein bereits vorgefundenes geformtes Objekt als subjektive Maximen der Betrachtung herantreten, dieses Objekt also übernehmen, ihre Gültigkeit auf die Gültigkeit seiner bestimmenden Prinzipien stützen.

Von dem transzendental bedeutsamen Satz, daß wir die Form der Gegenständlichkeit gemäß dem Wert erst vollziehen, bleibt hier nur die Analogie der weniger prägnanten Fassung bestehen — daß die Gegenstände sich nach unserem Erkennen richten. Die »schönen Dinge« richten sich nach uns, d. h. erst unsere Betrachtungsweise

[1]) Allerdings läßt sich in Begriffen wie »Kausalität durch Freiheit« und anderen eine noch nicht völlige Loslösung — zum mindesten von der Terminologie des Theoretischen — vom theoretisch gültigen Kausalbegriff nachweisen.

macht sie zu schönen. Daß die Gegenstände sich nach unserem Erkennen richten, mit der Bedeutung: daß sie nur so sind, wie unsere Betrachtungsweise sie macht, hätte zu dem sophistisch relativistischen »der Mensch ist das Maß aller Dinge« ebensogut den Schlüssel geben können wie zu der kritischen Ansicht, daß sich die Dinge nur deshalb »richten« müssen, weil sie gemäß dem Wert gesetzliche überindividuelle Formen annehmen und von seinen Prinzipien ihrer Form nach bestimmt werden. Auch in der Ästhetik ist der kopernikanische Standpunkt nicht schon damit durchgeführt, daß zwar den theoretischen Objekten das Prädikat »schön« nicht in dem Sinne beigelegt werden darf, wie eine metaphysische oder theoretisch objektive Eigenschaft, aber nebenbei doch das »ästhetische« Objekt als theoretischer Gegenstand nach theoretischen Prinzipien konstituiert gilt, dem sich nur ein subjektives ästhetisches Reflexionsprinzip oberflächlich zugesellt. Dieses hieße nicht »nach dem Entwurf« d. h. dem bestimmenden Wert hervorbringen und nur ästhetische Prinzipien als absolut gültige konstitutive dulden.

Wir wenden uns zum dritten und wichtigsten Moment, dem der Selbständigkeit, das beide anderen Momente im Grunde umfaßt. Ein Wert, der solche konstitutive Prinzipien, die die spezifische Formung des Wertes vollziehen, hervorbringt, wie der theoretische und ethische Wert, ein Gebiet, das von diesen Prinzipien beherrscht wird, der Komplex dieser Prinzipien selbst — das sind ein autonomer Wert, autonomes Gebiet, autonome Prinzipien. Während ein solcher Wert und somit seine Prinzipien Autonomie [1]), d. h. Selbstgesetzgebung aufweisen, haben dagegen die Urteilskraft und der ästhetische Wert, wie Kant ausdrücklich hervorhebt, nur Heautonomie, die Selbständigkeit nach Gesetzen zu suchen [2]). Ihr Prinzip des Suchens ist zwar ein eigenes, steht aber unter dem theoretischen Wert und kann daher nichts vorschreiben und nicht gesetzgebend sein, da im Gebiet des Verstandes keine andere absolute Gesetzgebung neben ihm bestehen kann.

Wir können also die Differenzen, die die Behandlung des theoretischen und ethischen Wertes und ihrer Prinzipien im Gegensatz zum ästhetischen aufweisen, dahin zusammenfassen, daß ersteren beiden Werten mit ihren Prinzipien und Gebiet Autonomie zugestanden ist, dem ästhetischen Wert aber nicht. Zwar scheint er autonom gültig von Kant aufgestellt zu werden, denn der Wert des Ästhetischen soll

[1]) Vgl. Kr. d. U. S. 24. Vgl. Kant, Grundlegung zur Metaphysik der Sitten (Kirchmann, philosophische Bibliothek, Bd. 41, 2. Aufl., 1897, Leipzig, Dürr) S. 67 bis 68. Kr. d. p. V. S. 40.

[2]) Kr. d. U. S. 24.

nach ihm weder der Erkenntniswert noch ein ethischer Wert sein[1]). Sehen wir aber genauer hin, so zeigt sich, daß wir den Begriff der Autonomie hier viel tiefer fassen müssen, ebenso wie Kant es in den beiden anderen Kritiken getan. Dazu ist eine eingehende Betrachtung dieses Begriffs erforderlich.

Das Ästhetische ist also von Kant nicht in dem Sinn und in dem Maße autonom gefaßt worden, wie das Ethische und Theoretische. Es gilt nun, ihm dasselbe notwendige Maß von Autonomie in der philosophischen Begründung zu verschaffen, das die beiden anderen Disziplinen in allmählichem Kampfe errungen haben.

Es gilt, die reflexive Ansicht, bei der das Objekt aus einer anderen Disziplin übernommen ist und nur reflexiv ästhetisch daran mit einer subjektiven Reflexion herangetreten wird, durch ein Verständnis der konstitutiven ästhetischen Prinzipien abzulösen. Kant hat zwar auf diese konstitutive Sphäre, auf die sich die Berechtigung des ästhetischen Urteils stützt, hingewiesen, — seine Grundlage ist aber heteronom, d. h. fremdgesetzlich, denn sie wird von den konstitutiven Prinzipien des theoretischen Objekts gebildet. Seine Nachfolger haben diese Sphäre teils nicht berührt, teils einen prinzipiellen Schritt nicht vorwärts getan, teils ihre treffenden Bemerkungen nicht aus dem kritisch teleologischen Standpunkt begründen können. Es gilt, die Ästhetik auf die Stufe der Autonomie zu heben, auf der Erkenntnistheorie und Ethik sich schon befinden. Für die Ethik tat Kant selbst den emanzipierenden Schritt, indem er die Anmaßungen des Verstandes zurückwies und die Verträglichkeit der Autonomie beider Gebiete aufzeigte. Die Autonomie ist der Lebensnerv jeder teleologisch begründeten Disziplin; sie kann nicht verletzt oder vernachlässigt werden, ohne daß die teleologische Methode ihre eigenen Voraussetzungen aufhebt.

2. Stufen der Autonomie.

Wir haben zu Beginn des vorhergehenden Abschnitts von den notwendigen Voraussetzungen gesprochen, von denen die teleologische Methode ausgeht. Unter ihnen nahm der Wert insofern eine hervorragende Stellung ein, als er einerseits die Forderung einer unbedingten Gültigkeit ausdrückte, anderseits das Moment der Eigentümlichkeit, der Spezifikation enthielt. Es ist jedesmal ein bestimmter Wert, der

[1]) Obwohl auch hier Widersprüche auftreten, da das Ästhetische an anderer Stelle nur »als Symbol des Sittlichen« gefällt. Kr. d. U. S. 230.

seine unbedingte Gültigkeit verlangt, und damit ist gesagt, daß der Wert sich nur in seiner eigentümlichen Gesetzmäßigkeit entfalten soll, daß die Gebilde, in denen er als Formmoment enthalten ist, nur seiner besonderen Art der Bestimmung unterstellt sein müssen. Die Wahrung der Eigentümlichkeit des Wertes durch alle Stufen der Formung hindurch ist die Forderung, die der unbedingte und spezifizierte Wert aufstellt. Diese Forderung ist die der Autonomie. Ihre Durchführung in den formenden Momenten des Wertes ist der autonome Charakter der Prinzipien.

Es ist kein Zufall, daß für die Bezeichnung dieser Forderung ein Ausdruck auftritt, der seinen historischen Ausgangspunkt an dem Gedanken der absolut wertvollen menschlichen Individualität gefunden hat[1]). Die Selbstgesetzgebung, die Autonomie des moralischen Individuums soll den Wert und die Eigentümlichkeit des Individuums als eines solchen zugleich auch zu gesetzlichem und somit allgemeingültigem Ausdruck bringen. Ohne auf die Probleme einzugehen, wie sie damit bei Kant gegeben und nicht durchweg gelöst sind, weisen wir auf die Stelle in seinem Werk hin, wo die Autonomie zum ersten Male eine Bedeutung erlangte, deren Tragweite für die Erkenntnis der Struktur aller Wertgebiete groß ist.

Wir lesen in Kants Grundlegung zur Metaphysik der Sitten[2]): »Autonomie des Willens ist die Beschaffenheit des Willens, dadurch derselbe ihm selbst (unabhängig von aller Beschaffenheit der Gegenstände des Wollens) ein Gesetz ist.« Gemeint ist unter Wille der vernünftige Wille. Fast prägnanter tritt die Tragweite des Autonomiebegriffs in der Definition seines Gegenteils, der Heteronomie, hervor[3]): »Wenn er (sc. der Wille), indem er über sich selbst hinausgeht, in der Beschaffenheit irgend eines seiner Objekte das Gesetz sucht, das ihn bestimmen soll, so kommt jederzeit Heteronomie heraus.« Die »Beschaffenheit« der Objekte, von der diese Betätigung des moralischen Willens unabhängig sein soll, ist hier also der Feind, d. h. allgemein gesprochen: das bloß Gegebene, Daseiende, was für die moralische Formgebung und Gesetzlichkeit gleichgültiger Stoff sein soll und doch als bereits geformt vorliegender Inhalt seine Form geltend machen kann, ist erst gemäß der spezifisch moralischen Gesetzmäßigkeit zu verarbeiten. Kant zieht hier im moralischen Gebiet ausdrücklich die Konsequenz des Grundsatzes, durch den er auch die theoretische Welt revolutionierte: daß das Sein dem Sollen unterstellt

---

[1]) Grundlegung zur Metaphysik der Sitten S. 67 ff. Kr. d. p. V. S. 39—40.
[2]) G. z. M. d. S. S. 67.
[3]) Ibid. S. 67—68.

ist, welches als Wert eine Gesetzmäßigkeit von unbedingter Gültigkeit aufstellt [1]).

Wer also in der Beschaffenheit der Objekte das Gesetz sucht, der begibt sich seiner Autonomie. Wir erinnern uns, daß das Prinzip der ästhetischen Urteilskraft nur ein Prinzip für das Suchen eines Gesetzes am Objekt, eine Reflexion auf eine Gesetzmäßigkeit war, und sehen unsere Behauptung bestätigt, daß die Stellung der Ästhetik bei Kant ihrer Ausgestaltung nach völlig heteronom ist. Heteronomie findet statt, wo die »Beschaffenheit« des Objekts zum Bestimmenden gemacht wird, sei der Wert nun dem kritischen Gesetz eines bereits geformten Inhalts unterstellt (wie z. B. im Ethischen der kausalen Bedingtheit des Objekts), oder sei es die »Beschaffenheit« der Affekte, die sich die Bestimmung anmaßt. Wir können in Analogie sagen: Die Ästhetik, die in der theoretischen »Beschaffenheit« des Objekts das Gesetz sucht, ist ebenso heteronom, wie die, welche die »Beschaffenheit«, das Angenehme und Unangenehme zum Kriterium des Ästhetischen macht. Wenn wir geformte, bereits konstituierte Gebilde in das Gebiet eines Wertes hinüber nehmen, sei es, daß wir diese Formung als metaphysisch Seiendes, als den »seienden« Gegenstand betrachten, oder daß wir eine durch irgend einen Wert vollzogene Formung des Inhalts als absolut gültig in das Formungsgebiet eines anderen Wertes übernehmen, so verletzen wir die Autonomie dieses Wertes. Die durchgängige Eigenformung des Wertes anerkennen, heißt erst den Wert als absolut anerkennen.

Fassen wir die allgemeinen Resultate dieser Kantischen Definition der Autonomie in die Sprache des vorliegenden Problems, so lauten sie: Autonomie ist die Eigentümlichkeit des Wertes, wodurch er sich selbst, unabhängig von dem Stoff, der sich ihm zur Bearbeitung bietet, ein Gesetz ist. Indem dagegen der Wert über sich selbst hinausgeht und in der Beschaffenheit irgend eines Teiles seines Stoffes das Gesetz sucht, das ihn, den Wert, erst bestimmen soll, wird er heteronom. Unter diesem »Stoff« ist auch »Geformtes« zu verstehen, sofern es, teleologisch betrachtet, in eben dieser Wertbeziehung keine Gültigkeit haben darf.

Wir haben vorhin die allgemeinen Voraussetzungen der teleologischen Reihe von wertbestimmten Formen betrachtet. Wir gehen jetzt von der letzten Form des Wertes aus, wie sie sich im psychologischen Bewußtsein darstellt, und steigen zu den transzendentalen

---

[1]) Vgl. die Herausarbeitung und Durchführung dieses Gedankens im Theoretischen bei Rickert, »Gegenstand der Erkenntnis« und »Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung«.

Voraussetzungen auf. Die Beziehungen, die das Denken zwischen den Bewußtseinsinhalten knüpft, dienen uns mit den Möglichkeiten ihrer Irrtümer als Ausgangspunkt, von dem aus wir die Besinnung auf die letzte begründende Gesetzmäßigkeit erlangen, die sich aus den Forderungen des autonomen Wertes ergibt.

Um den verschiedenen Bedeutungen gerecht zu werden, die im Begriff der Autonomie stecken, nehmen wir Stufen oder Grade der Autonomie an; sie zeigen sich als unumgänglich nötige Momente in einer Entwickelung dieses Begriffes. Diese Entwickelung stellt sich für das individuelle Denken als eine kontinuierliche Grenzverschiebung dar zu Gunsten des teleologisch Gesollten gegenüber dem daseienden Gegebenen. Vom transzendentalen Standpunkte können wir die Objektivierung des Wertes als einen Kampf zwischen dem formgebenden Wert und dem trägen Stoff des ihm Gegebenen auffassen, wobei die erste Stufe das Formmoment am reinsten, wenn auch nicht am reichsten darstellt, die letzte Stufe am meisten Stoffmomente, wenn auch geformt in sich enthält. Ebenso stellt sich nun vom psychologischen irrenden Bewußtsein aus diese letzte reichste Entfaltung einfach als Gegebenes dar, da das Formmoment nicht so klar erkennbar ist, und der reine Wert wird schon bereitwillig autonom erklärt, während seine Objektivierungen noch nicht als autonome Forderungen des Wertes erkannt werden, denn dieses verlangt die sukzessive Vertiefung des Wertbegriffs bis zu einem formbestimmenden Moment. Der Charakter des Gesollten wird durch den Charakter des »Daseienden« am stärksten verdeckt, und die Struktur des Gegenstandes als ein Wertprodukt erkennen, erfordert eine tiefere Auffassung der Autonomie eines Wertes, als ihn selbst im reflexiven Denken als wertvoll benennen. Wir unterscheiden nun zunächst Autonomie eines Wertes (im reflexiven Sinn), ferner Autonomie eines Gebietes, endlich die Autonomie des transzendentalen Subjektes; letzteres wird verstanden als Inbegriff der drei Voraussetzungen, die wir als begründend für alle Transzendentalphilosophie nachzuweisen suchten.

a) Autonomie des Wertes (Selbständigkeit).

Empirisch tritt der Wert zunächst einfach als Bewußtseinsinhalt auf. Die Autonomie des Wertes bedeutet dann nur die Selbständigkeit des Wertes; sie gliedert sich in zwei Teile:

α) die Autonomie als Selbstbejahung (positiv-konstituierende Seite),

β) die Autonomie als Selbstbehauptung (negativ-polemische Seite).

Die Autonomie als Selbstbejahung bedeutet die Auszeichnung des Wertes als eines solchen. Aus dem gleichgültigen Chaos des Geschehens und des Bewußtseinsinhaltes werden bestimmte Gebilde als

wertvoll ausgezeichnet. Dies geschieht z. B., wo der Begriff des Wahren erfaßt wird und eine Gliederung gleichgültiger Bewußtseinsinhalte zur Folge hat. Der Wert ist nur als Bewußtseinsinhalt da und wird als ein gefühlsbetonter Begriff unter anderen zunächst als Daseiendes, wenn auch als Daseiendes höherer wertvoller Ordnung, betrachtet. Er kann noch nicht anders als wie ein wertvoller daseiender Begriff erfaßt sein; den Wert in irgend eine begründende Beziehung zum Daseienden zu setzen, ist noch keine Veranlassung. Damit ist das notwendige, aber wenig erschöpfende psychologische Dasein eines Wertbegriffs gegeben, wenn auch schon eine wertende Unterscheidung und insofern eine Art Selbständigkeit dieses Begriffsgebildes stattfindet.

Die Autonomie als Selbstbehauptung bezeichnet bereits einen ungleich höheren Grad der Selbständigkeit des Wertes. Der Wert behauptet sich als Selbstzweck, der nicht Mittel sein darf (negatives Moment). Diese Kantische Ergänzung der persönlichen Autonomie [1]) in der Ethik zeigt sich auch als unumgängliche Ergänzung der Autonomie eines Wertes überhaupt. So ist z. B. mit dem Begriff des Erkennens um des Erkennens willen erst der Schritt getan, der zu der zweiten großen Stufe der Autonomie eines Gebietes hinüberführt; das Erkennen um des Erkennens willen macht den Begriff der Wissenschaft erst möglich. Ferner, da der Wert sich als Selbstzweck behauptet, weist er jeden anderen Wert ab, der ihn zum Mittel machen will (polemisches Moment). Dies geschieht in milderer Form durch die bewußte Abgrenzung gegen fremde Werte (das Schöne ist das Interesselose, das Unbegriffliche), in schärferer Form durch die bewußte Abwehr fremder Maßstäbe (das Gute dient nicht dem Nützlichen. Das Schöne hat keine durch Begriffe bestimmten objektiven Geschmacksregeln. Die Ideen sind nicht theoretische Realitäten). Erst nachdem der Wert aus einem bloßen, wenn auch gefühlsbetonten Dasein zu einem solchen Selbstzweck geworden ist, kann sich das Dasein und der Wert-Selbstzweck als Wertobjektivierung darstellen. Die Autonomie kann nun als Autonomie eines Gebietes auftreten. Erst mit dem Guten als Selbstzweck ist ein Gebiet, eine Begründung der Ethik möglich. Erst mit der Erkenntnis als Selbstzweck kann die Form der Natur als für diesen Zweck notwendig erfaßt werden.

b) Autonomie des Gebietes (Selbstkonstituierung).

Der Wert ist nun auf einer Stufe der Autonomie zu begreifen, wo er konstitutiv, d. h. für einen Stoff gesetzgebend wird, wo er ein

[1]) Grundlegung S. 59.

Gebiet konstituiert. Damit tritt er nicht mehr als bloß daseiender, wenn auch einen Selbstzweck repräsentierender Begriff auf, sondern objektiviert sich als formgebender Faktor im Gegebenen. Dies geschieht in der Autonomie als Selbstbegründung und als Selbstgesetzgebung eines Wertes.

Betrachten wir zunächst die Autonomie als Selbstbegründung eines Wertes, wodurch das Recht eines Gebietes nur auf seine Schaffung durch einen Wert begründet wird. Dieser Wert selbst tritt als allgemeingültig auf und kann vorläufig nicht weiter begründet werden. Zunächst kann allerdings das Gebiet noch als ein Daseiendes erfaßt werden, das Gesetz des Gebietes aber schon, wenn auch reflexiv, als ein durch den Wert Geschaffenes. Dann wird die Begründung eines Gebietes noch im logischen Sinn einer Ableitung, einer Deduktion verstanden werden, sofern es sein Recht von irgend einem absoluten Wert ableitet[1]). Doch ist diese Begründung des Gebietes Begründung vor allem durch das wertbestimmte Setzen, das Bestimmen der Formung durch den dem Gebiet zugeordneten Wert. Die Begründung des Wertes selbst aber darf in keiner Weise als Ableitung verstanden werden; sie ist ein erstes Sich-Setzen des Wertes[2]). Eine Begründung im Sinne einer Ableitung, einer Deduktion, kann nur zurückgreifen auf etwas, was als letzter Punkt einen absoluten Wert, einen Selbstzweck bedeutet. Befinden wir uns nun aber bei der Betrachtung des Selbstzwecks, des absoluten Wertes selber, so ist jedes Begründen und Ableiten ein Hinausgehen über ihn selbst und damit Heteronomie. Das, wovon abgeleitet wird, repräsentiert dann immer schon selbst einen letzten Zweck; daher kann bei der Begründung eines Selbstzwecks nicht noch erst von einer Ableitung die Rede sein. Jeder absolute Wert, sofern er eben ein Irrationales ist, ist nicht weiter begründbar. Auf diese Lücke der Beweisbarkeit weist J. Cohn in seiner Allgemeinen Ästhetik treffend hin[3]). Daß der logische Wert

---

[1]) So sehen wir in der griechischen Philosophie das ethische wie das theoretische Gebiet sich auf den alles überragenden theoretischen Wert gründen; es wäre nachzuweisen, in wiefern diese Art der Deduktion auch noch jetzt in der Ästhetik steckt.

[2]) Vgl. H. Cohens Ausführung über Begründung (»Kants Begründung der Ästhetik«, Berlin 1889, Dümmler, S. 1—3).

[3]) J. Cohn, Allgemeine Ästhetik. S. 41 (Leipzig 1901, W. Engelmann). — Daß hier die Werte eine scheinbare Deduktion aus den in der Einleitung dargelegten Voraussetzungen erhalten, kann nicht über die im Grunde absolute Unableitbarkeit (im Sinne einer diskursiven Deduktion) hinwegtäuschen. Wenn auch die Beziehungen der begründenden Momente nur diskursiv dargelegt werden können, so müssen wir uns doch klar machen, daß von einem wirklichen Ableiten einer so allgemeinen Voraussetzung wie des absoluten Wertes nicht die Rede sein kann.

beweisbar ist, d. h. daß wir als Denkende seine Gültigkeit beständig voraussetzen, ist gleichsam nur eine sekundäre Eigenschaft; sofern er logischer Wert ist, ist er beweisbar; sofern er Wert überhaupt ist, ist er ebensowenig beweisbar, d. h. ableitbar wie jeder andere Wert.

Die Autonomie als Selbstkonstituierung eines Wertes wird also zu einer Autonomie des Gebiets, d. h. der Wert begründet ein Gebiet, eine Sphäre, in der er als Selbstzweck gilt, und in der sich demgemäß die Elemente teleologisch anordnen. Doch ist damit noch nicht das eigentliche Wesen des Gebiets gegeben; es muß noch der Begriff der Autonomie als Selbstgesetzgebung hinzutreten.

Kant definiert als Gebiet im Gegensatz zu Boden die Sphäre, wo Gesetze des das Gebiet Beherrschenden gelten [1]). Um das Recht eines Gebietes zu begründen, muß daher gezeigt werden, daß der Wert, auf den es sich gründet, eine Gesetzmäßigkeit in sich enthält, durch welche das aus dem Chaos des Wertlosen gewonnene Gebiet in sich selbst aus einem Chaos zu einem Kosmos wird. Die Möglichkeit, eine bestimmende Gesetzmäßigkeit, formende Prinzipien aus sich zu entfalten, ist somit das Kennzeichen des kritisch absoluten, völlig autonomen Wertes. Damit scheidet z. B. das Angenehme, das keine Gesetzmäßigkeit aus sich entfalten kann, aus dem Gebiet des Schönen aus, dessen Gesetzmäßigkeit, dessen überindividuelle Prinzipien und somit überindividuelle Gültigkeit in jedem ästhetischen Urteil vorausgesetzt und anerkannt werden [2]), wenn sie auch nicht aufzeigbar erscheinen. Der Wert muß also konstitutiv für sein Gebiet sein, das heißt, er muß begründende gesetzmäßige Formen, überindividuelle konstitutive Prinzipien entfalten können. Konstitutive Prinzipien nennen wir z. B. im theoretischen Gebiete Prinzipien, die eine theoretische Wirklichkeit und somit eine theoretische Erfahrung konstituieren, d. h. ein allgemeingültiges sinnvolles und gegliedertes Ganzes. So ist der Begriff der Kausalität ein konstitutives Prinzip der theoretischen Wirklichkeit. Ebenso ist der Begriff der Freiheit absolut konstitutiv für das Gebiet der Ethik, da ohne ihn der Begriff der Pflicht, das Sollen als Wert des Gebietes der Ethik undenkbar und widersinnig ist und mit dem theoretisch kausalen Müssen zusammenfällt.

Aus diesem Begriff der Autonomie als Selbstgesetzgebung folgt ferner: der Wert und die Prinzipien, die den Wert ausdrücken, sind

[1]) Kr. d. U. S. 11. »Der Teil des Bodens, worauf diese (sc. Begriffe) gesetzgebend sind, ist das Gebiet (ditio) dieser Begriffe und der ihnen zustehenden Erkenntnisvermögen.« An anderer Stelle (Kr. d. U. S. 1) nennt Kant dieses zuständige Vermögen, den Verstand, konstitutiv für das Gebiet des Theoretischen.

[2]) Kr. d. U. S. 151, 152.

das einzige, was für sein Gebiet Gesetze aufstellen kann. (Gut ist ein guter Wille; der Verstand ist — welches auch der Teil sei, den Vernunft und Einbildungskraft zu seinem Gebäude liefern — der einzige gesetzgebende Faktor und kompetente Richter im theoretischen Gebiet.)

Wir sahen, daß die Autonomie des Wertes als Selbstgesetzlichkeit des von ihm geschaffenen Gebietes begriffen werden mußte, um im vollen Sinne Autonomie zu sein. Wie weit reicht nun aber diese Gesetzlichkeit? Was muß unter ihr begriffen werden? Wir sahen, wie zuerst der Wert als bloß Daseiendes auftrat und aufgenommen wurde, wie dann das Daseiende weiter verschoben wurde, indem der Wert als ein sich selbst Setzendes und Bejahendes begriffen wurde. Nun schien sich das Gebiet, in dem nur der Wert gilt, als bloß Daseiendes darzustellen: daher war eine Anwendung heterogener Werte, z. B. des theoretischen, für die Ethik möglich. Auch dieses Gebiet zeigte sich dann als ein durch den Wert gesolltes Geschaffenes. Stellte sich nun die Gesetzlichkeit dieses Gebietes als ein bloßes Dasein dar, wurden Gesetze von anderen Gebieten übernommen als ein Gegebenes, sei es als herrschende, sei es als dienende, so gewann man im ersten Fall Heteronomie, im zweiten bloß regulative, nicht bestimmende Prinzipien, die nicht eine volle Gültigkeit auf diesem Gebiet erreichen konnten.

Es mußte also auch diese Gesetzlichkeit nicht als ein Daseiendes aufgenommen werden, noch als ein Prinzip, nach Gesetzen des Daseienden zu suchen (reflexives Gesetz), sondern als ein Gesolltes geschaffen werden. Nun fragen wir, was tritt uns noch als Daseiendes gegenüber? Hier stellt sich der Begriff des Objektes, des Gegenstandes dar. Es fragt sich also, ob der Begriff der Autonomie, der Selbstgesetzlichkeit nicht noch weiter ausgedehnt werden müsse, ob nicht auch der Gegenstand vom Wert abgeleitet und als ein Gesolltes und zu Schaffendes aus seinem bloßen Dasein gelöst werden müsse.

Soll das daseiende Objekt der Sphäre auch noch in eine Selbstgesetzlichkeit des Wertes verwandelt werden, soll die höchste Stufe der Autonomie erreicht werden, so muß die Autonomie des Wertes als Autonomie des transzendentalen Subjekts (der durch den Wert setzenden und beziehenden Formung) erkannt werden. Die Selbstgesetzgebung des Wertes muß als Selbstgesetzgebung des transzendentalen Subjektes erkannt werden. Nur dann kann die Schranke zwischen Subjekt und Gegenstand fallen und auch seine Gegenständlichkeit als Gesetzlichkeit und zwar als Selbstgesetzlichkeit des transzendentalen Subjektes begriffen werden. So zeigt die Autonomie des Wertes, die sich in Selbstbejahung und Selbstbehauptung aus-

drückt, und die Autonomie des Gebietes, die in Selbstbegründung und Selbstgesetzgebung des Wertes wurzelte, ihren letzten Grund in der Autonomie des transzendentalen Subjektes. Wert und Objekt, Gesolltes und »Daseiendes« *(qua* Form*)* werden als vom Subjekt Selbstgeschaffenes erkannt und in dasselbe zurückgenommen. Das »Selbst« des Wertes und Gebietes kehrt in das Selbst des gesetzlichen Subjektes zurück. Die Autonomie ist dann wieder Selbstgesetzgebung des Subjektes geworden, wenn auch des transzendentalen und nicht des individuellen.

c) Autonomie des transzendentalen Subjektes (Selbsterzeugung des Objekts).

Solange der Wert als ein Abgelöstes, ohne Beziehung dem Gegenstande Gegenüberstehendes betrachtet wurde, solange die Selbstgesetzgebung als Gesolltes noch dem Objekt als einem bloß Daseienden fremd entgegenstand, konnte das Objekt der Sphäre nur als Gegebenes, wenn auch von wertbestimmten Gesetzen Beherrschtes erscheinen. Erst wenn dieser Wert und diese Gesetzgebung als mit dem transzendentalen Subjekt identisch erkannt werden, kann auch das daseiende Objekt als eine Objektivierungsstufe dieses Wertes und eben dieser Gesetzgebung begriffen werden, als ein gesolltes Geschaffenes. Nur die Verknüpfung von Wert, transzendentaler Apperzeption und teleologischer Setzung im transzendentalen Subjekt läßt das Objekt seiner Form nach als »Folge«, als Produkt einer solchen Setzung erscheinen. Kants Wort von der Autonomie, daß nicht in der Beschaffenheit, dem Gegebenen irgend eines seiner »Objekte« das Gesetz gesucht werden soll, wies bereits darauf hin. Das Gesetz steckt also nie in der bloßen »Beschaffenheit«, im Gegebenen des Objektes einer Sphäre. Ist hier das Wort Objekt eigentlich eine Prolepsis, da unter »Objekt« eben schon die Objektivierung eines Gesetzes verstanden werden soll, so ergibt sich doch daraus: Beschaffenheit ist nie Gesetz für die Sphäre, in der das Gesetz des Wertes gelten soll. Das Rätsel, wie die Gesetzlichkeit der Objekte *a priori* zu erkennen, wie Erfahrung und Erkenntnis möglich ist, löst Kant, indem er den kopernikanischen Standpunkt einnimmt, der die Gegenstände sich nach dem Verstande richten läßt. Damit aber Gegenstände sich nach der Selbstgesetzgebung des Verstandes richten können, damit also die »Gesetzlichkeit« des Objektes — denn eine solche repräsentiert es noch als eigenmächtiges starres Objekt — nicht unbegreiflich erscheinen lasse, wie Erkenntnis möglich sei, ist der einzige Weg der, den Begriff des Dinges in die bloße, teleologisch notwendige »Regel der Vorstellungsverbindungen« aufzulösen. Dann aber fällt der Be-

griff des Objektes als Gesetzlichkeit mit dem des transzendentalen Subjekts zusammen. So ist das Objekt als Erzeugnis des transzendentalen Subjektes erkannt, wenn auch sein Material dem formenden Subjekt nicht nur gegeben sein kann, sondern sogar gegeben sein muß. Die Autonomie des Wertes erreicht ihre höchste Stufe, indem das Objekt der Gesetzlichkeit selbst aus einem Dasein in ein gesolltes zu Schaffendes, in Gesetzlichkeit sich auflöst. Von einem Objekt im eigentlichen Sinn kann also nur da geredet werden, wo es in seiner Sphäre der Gesetzlichkeit sich befindet, denn nur dort wird es konstituiert. Die teleologische Korrelativität von Objekt und Wertgesetzmäßigkeit ist damit dargelegt. Das theoretische »Objekt« z. B. ist in der ethischen Sphäre wie in der ästhetischen nur Material, denn es ist kein Objekt mehr, sowie es die Sphäre verläßt, in der die Gesetzlichkeit gültig ist, die es konstituiert. Nur unter dieser Bedingung konnte das Problem der Erkenntnis gelöst werden; hier liegt auch der Hinweis auf die Lösung der Probleme des Ästhetischen.

Der hier angedeutete Versuch der Darlegung einer Entwickelung des autonomen Wertes, eines stufenweisen Inkrafttretens der Autonomie für die philosophische Besinnung, wurde nicht für einen bestimmten Wert durchgeführt, da sonst die Allgemeinheit der Folgerungen nicht zum Ausdruck kommen konnte und die Orientierungsmöglichkeit für jede der Disziplinen an dem historischen Stand der anderen verdunkelt worden wäre. Wo aber an Beispielen das Gemeinte verdeutlicht werden sollte, mußte fast immer die Objektivierung des theoretischen Wertes herangezogen werden, weniger die des Ethischen, am wenigsten die des Ästhetischen. Der Grund dafür liegt zum Teil in der historischen Entwickelung der Disziplinen, zum Teil in der inneren Struktur ihrer Probleme. Fragen wir uns nämlich, wo diese Autonomie am weitesten fortgeschritten ist, so finden wir, daß dies in der Besinnung über den theoretischen Wert stattgefunden hat. Dort ist die autonome Selbständigkeit des Wertes unbestritten; auch die theoretische Wirklichkeit und das Gebiet des Theoretischen sind in sich selbst begründet, und ihre als Dasein und als Erkenntnis sich aufdrängende Gesetzlichkeit ist durch Kant als in ihrer Gültigkeit streng zu begrenzende Selbstgesetzlichkeit des Gebietes erkannt; der kopernikanische Standpunkt, der schon darin sich aussprach, hat in der Zurücknahme der theoretischen Gesetzlichkeit in das Subjekt begonnen, das Objekt zu zerstören, und diese Zerstörung einerseits und Zueignung andererseits zum autonomen transzendentalen Subjekt ist von Nachfolgern Kants weitergeführt.

Fragen wir uns nun, wie weit die Autonomie der Ästhetik gediehen ist, so zeigt sich, daß diese jüngste Disziplin darin am meisten

zurückgeblieben ist. Sie kann daher nichts Besseres tun, als an der wertteleologischen Struktur der anderen Disziplinen sich orientieren; anders ausgedrückt: sie kann für das, was sie erstrebt, Waffen und Beweismaterial den bereits vorgeschrittenen mündigen autonomen Disziplinen entnehmen, sofern die Probleme einen allgemeinen Charakter zeigen. Die Bresche, die durch Kant auf theoretischem und ethischem Gebiet gelegt wurde, kommt endlich auch ihr zu gute. Begreifen wir nämlich jede Disziplin teleologisch aus der Wertformung, so ist klar, daß, wo z. B. der theoretische Wert nicht maßgebend ist (wenn bereits zugegeben ist, daß durch den ästhetischen Wert nicht Erkenntnis erstrebt wird), die absolute Gültigkeit der Gesetzlichkeit des theoretischen Wertes auch in sich zusammensinkt und keinen Anspruch als »Gegenstand« erheben kann. Begreifen wir ferner, daß jede Form zu einem bloßen Material herabsinkt, sowie sie aus der Sphäre genommen wird, in der allein sie als Gesetzlichkeit gültig ist, so ist die Macht des theoretischen Gegenstandes als Gegenstand in der Ästhetik gebrochen.

Dieses ist die eine Schwierigkeit, die die Ästhetik mit der Erkenntnistheorie gemeinsam hat, die ihr vielmehr von ihr aufgebürdet wird. Der nur innerhalb der theoretisch-teleologischen Reihe begreifliche Faktor des Daseins, der im Theoretischen selbst schon den teleologischen Charakter der Prinzipien verdunkelte, gewinnt in der Ästhetik neue Macht. Eine zweite Schwierigkeit bietet das Aufdecken des konstitutiven Faktors in der ästhetischen Gesetzlichkeit. Sie hat uns noch eingehend zu beschäftigen.

Es ergibt sich aber selbst bei flüchtigem Vergleich der hier versuchten Entwickelung der Autonomie mit dem historischen Verlauf, den die Ästhetik genommen hat: für die Autonomie des ästhetischen Wertes kommen in der Problemstellung der Autonomie als bloßer Selbstbejahung noch eine ganze Reihe Philosophen in Betracht, sei es, daß sie das Ästhetische als Mittel oder als Zweck implizite oder explizite hinstellen. Doch schon bei der negativen polemischen Seite dieser Problemstellung, der prinzipiellen Abgrenzung und der Abwehr fremder Werte, befinden wir uns nur noch mit Kant und relativ wenigen Nachfolgern zusammen. Bei der Autonomie als Selbstbegründung und Selbstgesetzlichkeit schmilzt auch das positive Material bei Kant mehr ein, wenn auch diese Probleme noch bei ihm vorhanden sind. Sie werden aber meist im heteronomen Sinne entschieden, und durch die heteronome Basis können die Ansatzpunkte autonomer Gestaltung (im kopernikanischen Gedanken und im Begriff des Genies) nicht zur vollen Entfaltung kommen. Hier setzen Nachfolger Kants, wie Cohen [1]),

[1]) Cohen, Kants Begründung der Ästhetik.

ein, sodann, gleichfalls vom Boden der Wertwissenschaft ausgehend, Jonas Cohn [1]); ebenso von der Seite der sicheren künstlerischen Überzeugung her C. Fiedler [2]). Bei der Autonomie des transzendentalen Subjektes endlich, durch die der »Gegenstand« des Ästhetischen aus der Selbstgesetzgebung sich ableitet, wird es völlig einsam; die kurze aber bedeutungsvolle Abweisung des metaphysischen Charakters der Schönheit bei Kant, die hier aber nicht wie in der Ethik eine positive Schaffung des Objektes zur Begleitung hat, ist der einzige Wegweiser, dem auch Cohen in der Weiterbearbeitung der Probleme folgt. Nun bildet nur noch die Durchführung dieses Prinzips in der Kritik der reinen Vernunft, der kopernikanische Standpunkt und das, was dort den letzten Fragen der Ästhetik vielleicht am nächsten kommt, die Probleme der Anschauungsgesetzmäßigkeit von Raum und Zeit, sowie der Synthesis der produktiven Einbildungskraft, nebst den theoretisch transzendentalen Untersuchungen von Rickert und Windelband, einen Leitfaden, an dem sich die Ästhetik auf ihre letzte Autonomie besinnen kann.

Hiermit wird der Schritt zu den beiden letzten Stufen getan, zu den ästhetischen konstitutiven Prinzipien und der gesetzmäßigen Erzeugung des ästhetischen Objektes. Kants grundlegende Leistung für die höchste Stufe der Autonomie in der Ästhetik liegt nicht in der Kritik der Urteilskraft, sondern in der Kritik der reinen Vernunft und in seiner Gesamtleistung durch die Zerstörung des metaphysischen Objektes und die Begründung der teleologischen Methode der Wertwissenschaften. Es gilt, die Ästhetik in analoger Weise wie die Erkenntnistheorie zu der Autonomie der zweiten und der letzten Stufe gelangen zu lassen. Damit ist gesagt, daß es sich um die Konstituierung eines Gebietes und des ästhetischen Objektes gemäß der Struktur seines Wertes handelt, durch Aufdeckung konstitutiver Prinzipien. Die reflexive Betrachtung, wie sie für jene erste Stufe der Autonomie eines Wertes noch angängig ist und auch innerhalb der zweiten noch bestehen kann (so lange das Gebiet als bloßes Daseiendes betrachtet wird, das bald diesem, bald jenem Wert untergeordnet werden kann), muß hier der konstitutiven weichen. Weder die Zuschauermoral noch die Zuschauerästhetik können in die letzte Struktur des Wertes, der ein Gebiet konstituiert, eindringen. Während die reflexiven Betrachtungen zu Recht bestehen bleiben können, gilt es jetzt, dem Problem der Konstitution des Ästhetischen näherzutreten;

---

[1]) J. Cohn, Allgemeine Ästhetik.

[2]) C. Fiedler, Schriften über Kunst. Herausg. von Marbach. Leipzig 1896, S. Hirzel.

nur aus dieser Einsicht kann verstanden werden, wieso ästhetische Billigung und Mißbilligung erteilt werden kann; nicht aber ist vom psychologischen Moment der Lust auszugehen, die, für sich betrachtet, keineswegs dem Ästhetischen allein eignet und daher gar zu leicht irre führt. Das Gefällige ist der Feind und Nachbar sowohl des Ethischen wie des Ästhetischen.

3. Konstitutive und regulative Prinzipien.

Nachdem wir den Begriff der Autonomie zergliedert und seine verschiedenen Bedeutungen betrachtet haben, können wir nun auch kurz bezeichnen, inwiefern Kant den ästhetischen Wert nicht wirklich autonom gefaßt hat. Die Autonomie, die er ihm erteilt, ist bloß die abstrakte der ersten Stufe, die Selbständigkeit des Wertes im reflexiven Sinn, d. h. in der logischen Unterscheidung und Abgrenzung von anderen Werten und der logisch begründeten Abwehr fremder Wertmaßstäbe. Doch diese Abgrenzung geschieht bei Kant eben nur aus Gründen der logischen Reinlichkeit, die die Grenzen nicht ineinander fließen lassen will. Sowie es gilt, den weiteren Schritt zu tun, gesetzgebende Prinzipien und Gebiet dem ästhetischen Wert zuzusprechen, seine setzende Begründung zu geben, muß Kant haltmachen [1]). Denn das Gebiet ist das theoretische [2]), die Prinzipien sind nicht gesetzgebend, sondern nur »Prinzip nach Gesetzen zu suchen« [3]), also ein nach der Definition der Autonomie heteronomes Prinzip. Das ästhetische Objekt und die Objektivität bestimmen die theoretisch konstitutiven Prinzipien, und damit ist eine heteronome Basis für den logisch »autonom« begründeten Wert gegeben. Dies folgte im Grunde schon aus seiner Einordnung in ein fremdes Gebiet. Stellt Kant die ästhetische Urteilskraft in das theoretische Gebiet, so bleibt ihr nichts übrig, als sich mit reflektierenden, nicht gesetzgebenden Prinzipien zu begnügen, da sie sonst mit der Gesetzgebung des Verstandes in Antinomie geriete. Daß dieses unfehlbar stattfindet, zeigt Kant an den Prinzipien der alten Naturteleologie auf, die als konstitutive unhaltbar sind und nur als regulative heuristische Prinzipien Geltung behalten können [4]).

Wir sehen nun zwar bei Kant an bestimmten Punkten den Ver-

[1]) Kr. d. U. S. 13, 16; vgl. S. 3, 11 und 14.
[2]) Ibid. S. 35 und 16.
[3]) Ibid. S. 14.
[4]) Kr. d. U. S. 270, 291. Wir treffen hier einen nur innerhalb der Kritik der Urteilskraft angewandten Begriff des Regulativen, der noch näher zu betrachten ist.

such, dem Ästhetischen eine größere als bloß reflexive Selbständigkeit zu verleihen (so z. B. in der Genielehre), doch ergibt sich hier ein Zirkel. Weil Kant die Autonomie des Ästhetischen nicht tief genug faßt, stellt er es in das Gebiet und unter die gesetzgebenden Prinzipien des Theoretischen. Dieses hindert ihn wiederum dort, wo er die Selbstgesetzgebung des Ästhetischen durchaus anerkennt, ihm nun auch eine autonome Begründung zu geben, da nach vollzogener Eingliederung daraus nur Widersprüche resultieren würden.

a) Das Reflexive.

Wir können nun aber das Problem der ästhetischen Autonomie und den Weg zu seiner Lösung nicht weiter verfolgen, ohne die Begriffe des Reflexiven, Konstitutiven und Regulativen näher zu betrachten.

Unser Angriff auf die Gestaltung der Kantischen Ästhetik lautete: Es sind ihr nur reflexive, nicht konstitutive Prinzipien erteilt worden, durch die erst ein ästhetisches Objekt begründet werden kann. Diese reflexiven Prinzipien fielen unter den bei Kant in dreifachem Sinne gebrauchten Begriff des Regulativen.

Was ist nun 1. reflexiv, 2. konstitutiv, 3. regulativ (im umfassenden Sinne)?

Unter reflexiven Prinzipien sind die Prinzipien zu verstehen, die bestimmte logische Beziehungen zwischen den Inhalten des Denkens herstellen, eine Reflexion über diese Inhalte, eine subjektive, wenn auch notwendige Beurteilung der Dinge, keine Aussage über ihre Möglichkeit[1]). Reflexive Prinzipien, wie wir folgern müssen, können sich also sowohl auf das Theoretische wie auf die anderen Gebiete beziehen, da nichts hindert, daß diese Inhalt des Denkens werden. Sie stellen also, wie wir hinzufügen können, Beziehungen zwischen den Denkinhalten her, Beziehungen, die für sich noch keine gegenständliche Geltung haben. Diese Ausführung schließt sich auf das engste an die Unterscheidung Windelbands zwischen konstitutiven und reflexiven Kategorien. Windelband nennt reflexive Kategorien die Beziehungsweisen[2]), »in welche die Inhalte des Bewußtseins nur deshalb und insofern treten, als sie miteinander durch das beziehende Bewußtsein in eine Verbindung gebracht werden, die ihnen an sich und unabhängig davon nicht zukommt; sie haben nur vorgestellte Geltung.« Sie[3]) »betreffen diejenigen Verhältnisse, welche das zu-

[1]) Kr. d. U. S. 271, 268, 273 u. s. w.

[2]) Windelband, Vom System der Kategorien. Separatabdruck a. d. Philosophischen Abhandlungen, Christoph Sigwart zu seinem 70. Geburtstag d. 28. März 1900 gewidmet. J. B. Mohr, Tübingen 1900, S. 48.

[3]) Ibid. S. 49.

sammenfassende Bewußtsein aus den übernommenen Inhalten zu entwickeln vermag (Gleichheit — Ungleichheit).« Sie repräsentieren also die Beziehungen des diskursiven Denkens, die Feststellung inhaltlicher Gemeinsamkeiten [1]). Hier ist das Gebiet des Irrtums, denn das »Suchen der Gesetzmäßigkeiten« ist den Schwankungen des Denkens ausgesetzt, und eine Hypostasierung der logischen Formen zu gegenständlichen findet hier statt. Kant weist die Hypostasierung der naturteleologischen Beziehungen des Denkens in objektiv gültige gegenständliche Formungsprinzipien scharf zurück. Reflexive Prinzipien dürfen auf keinen Fall in konstitutive Prinzipien verwandelt werden [2]). Die reflexiven Kategorien »entraten der Beziehung auf die Sinnlichkeit« [3]) und können schon deswegen, auch nach Kant, nicht gegenständliche Formungsgültigkeit haben. Die reflexiven Prinzipien, die das »Interesse der Einheit« und der »Mannigfaltigkeit« [4]) zum Ausdruck bringen (wir erkennen die heuristisch-teleologische Wendung der reflexiven Kategorien Gleichheit und Ungleichheit), sind nur Maximen der Urteilskraft [5]), ein Verfahren, nach Gesetzen zu suchen. Die denkbare gesetzliche Einheit in der Verbindung des Mannigfaltigen (das Gesetz der Spezifikation) darf nicht als Gesetzmäßigkeit im gegenständlichen Sinne gefaßt werden [6]), denn sie ist ein Prinzip der reflektierenden Urteilskraft und kann nichts a priori über Objekte bestimmen [7]). Das Gesetz als Beziehung der Gleichheit (Interesse der Einheit) ist nur ein Prinzip der Reflexion [8]), ebenso aber das Prinzip der Zweckmäßigkeit der Natur in der Mannigfaltigkeit; die Unterordnung einerseits, die Einheit andererseits zu finden, ist Sache der reflektierenden Urteilskraft [9]).

Von der konstitutiven Gesetzmäßigkeit, durch welche [10]) die Form der Erfahrungserkenntnisse erst stattfindet, ist also das reflexive Prinzip wohl zu unterscheiden, ebenso von der allgemeinen formgebenden Gesetzmäßigkeit das reflexiv Allgemeine [11]), denn letzteres ermangelt (als Diskursives) der Anschauung, durch die die Subsumtion des be-

[1]) Ibid. S. 50.
[2]) Vgl. Rickerts Polemik gegen die Hypostasierung der reflexiv methodologischen Naturgesetzlichkeit. Gegenstand der Erkenntnis S. 212.
[3]) Windelband, System der Kategorien S. 56.
[4]) Kr. d. r. V. S. 518—519.
[5]) Kr. d. U. S. 22.
[6]) Ibid. S. 25.
[7]) Ibid. S. 25, 261, 271.
[8]) Ibid. S. 268, 271.
[9]) Ibid. S. 23, 25.
[10]) S. 24.
[11]) Ibid. S. 293—294, 294, 292.

sonderen Dinges (wie die des besonderen Begriffes) unter das Allgemeine unfehlbar stattfinden könnte.

Reflektierende Prinzipien können also nichts über Gegenstände bestimmen, können keine Gesetzmäßigkeit vorschreiben, sind somit keine objektiven Prinzipien, sondern subjektive Maximen, obwohl sie die notwendige Regel zur Aufsuchung von Gesetzen darstellen und insofern regulativ sind. Dieses Regulative ist somit ein reflexiv-heuristisches Prinzip zur bloßen Auffindung einer Einheit, die unter den konstitutiven Prinzipien des Verstandes steht, eine systematische Ordnung der durch erstere konstituierten Gegenstände.

b) Das Konstitutive.

Diesen reflexiven Prinzipien ohne objektive Gültigkeit werden nun die konstitutiven Prinzipien im Gebiet des Verstandes mit objektiver Gültigkeit gegenübergestellt, die »gegenständlichen Denkformen«, die Prinzipien der gegenständlichen Formung Windelbands — synthetische Prinzipien, die die Objekte und die objektive Realität im Theoretischen bestimmen.

Das Konstitutive bei Kant darf nicht nur im Gegensatz zum Reflexiven gefaßt werden, denn dieser Gegensatz ist bloß ein Spezialfall der Kritik der Urteilskraft. Die anderen »Kritiken«, wie die vorbereitenden oder erläuternden Schriften, meinen mit dem Konstitutiven nicht den Gegensatz zu heuristischen Prinzipien des Denkens, sondern zu Prinzipien, deren objektive Gültigkeit in anderer Beziehung anerkannt wird, hier aber nicht statthaben darf, sei es, daß sie »noch nicht« theoretische Objektivität verleihen können, sei es, daß sie »nicht mehr« objektive theoretische Gültigkeit verleihen, weil ihnen die bestimmte Beziehung auf die Anschauung, dieses theoretische Erfordernis objektiver Konstituierung, fehlt. Dieses ist der Gegensatz zu demjenigen »Regulativen«, das insofern mit dem theoretisch Konstitutiven auf gleicher Stufe steht, als ihm eine bestimmende Gültigkeit außerhalb des theoretischen Gebietes wohl eingeräumt wird. Dieses Regulative kann uns somit erst beschäftigen, wenn wir den Begriff des Konstitutiven gewonnen haben.

Der Begriff des Konstitutiven tritt am klarsten an den theoretischen konstitutiven Prinzipien hervor. Sie sind gesetzgebend und bestimmen Objekte und deren objektive Realität; sie beziehen sich im Theoretischen auf die Anschauung als ihr Material und bestimmen somit das Objekt, »wie es beschaffen ist«.

Sie sind Gesetze, die der Verstand der Natur als Inbegriff von Erscheinungen vorschreibt. Sie sind apriorisch und begründen ein Gebiet, auf dem sie unbedingt gesetzgebend sind. Sie, und zwar sie

allein, verleihen erst der räumlichen Anschauung und der zeitlichen Sukzession Objektivität, durch die sie zu Gegenständen und zu objektiver Folge werden[1]). Sie geben die »notwendige Regel«, sowohl für die Verknüpfung des Mannigfaltigen im Objekt, als auch für die objektive Folge der Zustände. Sie konstituieren also als Kategorien die Anschauung zu einem Objekt oder einer objektiven Folge. Doch bedürfen[2]) diese theoretischen konstitutiven Prinzipien, um ihre Objektivität darzutun und ihre Gesetzgebung zu vollziehen, immer der Anschauung, und zwar der äußeren, so daß wir immer »eine Anschauung bei der Hand« haben müssen, um an derselben die objektive Realität des reinen Verstandesbegriffes darzulegen. Es ist sonst z. B. unerfindlich, wie etwas Ursache sein könne: so lange es an Anschauung fehlt, wissen wir nicht, ob wir durch die Kategorien ein Objekt denken[3]). Dieses Moment der Anschauung ist es, weswegen die Prinzipien der reinen Vernunft im Theoretischen nicht konstitutiv, sondern nur regulativ sein können. Sofern die Vernunft zur Erkenntnis in Beziehung gesetzt wird und sie über die »Beschaffenheit«, d. h. die auf Anschauung bezogene Konstituierung des Gegenstandes etwas aussagen soll, werden ihr konstitutive Prinzipien abgesprochen. Sie sagt in der theoretischen Erfahrung nicht »was das Objekt sei«, denn dazu fehlen ihr die Data und das Schema der Sinnlichkeit, die den Verstand erst ein Objekt bestimmen lassen[4]).

Trotzdem soll auch die Vernunft konstitutive Prinzipien haben[5]), *a priori* gesetzgebend sein, aber praktisch; ein Gebiet, ein Objekt bestimmen und zwar »nicht mit minderer Gültigkeit«[6]), als ob sie objektiv im verstandesmäßigen Sinne bestimmte; als dieser »objektive Bestimmungsgrund« wird sie fortan dargestellt. Ihre konstitutiven Prinzipien können ohne Widerstreit neben denen des Verstandes bestehen, sowie sie nämlich nicht Anspruch auf die Bestimmung eines anschaulichen Objektes[7]), sondern eines »Dinges an sich« macht, eines durchgängig nach Prinzipien konstruierten Gegenstandes. Sie gibt das »Schema eines Gegenstandes«[8]), d. h. das Prinzip einer spezifischen Einheitsbestimmung, wodurch sie für andere Gegenstände das Prinzip systematischer Einheit werden kann. Diese Einheitsbeziehung ist für das

[1]) Kr. d. r. V. S. 183 ff.
[2]) Ibid. S. 216, 218 (228, 229 1. Aufl.).
[3]) Ibid. S. 216, 230.
[4]) Kr. d. U. S. 1, 291; Kr. d. r. V. S. 256, 257, 340 und 517.
[5]) Kr. d. U. S. 2, 11; Kr. d. r. V. S. 162.
[6]) Kr. d. U. S. 291.
[7]) Kr. d. U. S. 12.
[8]) Kr. d. r. V. S. 521.

Theoretische nur regulativ, d. h. die Regel, nach der verfahren werden soll, für ihr eigenes Gebiet aber konstitutiv, d. h. unbedingtes Gesetz. Die Gesetze der Vernunft sind Imperative, d. h. objektive Gesetze der Freiheit, und sagen, was geschehen soll[1]).

Im moralischen Gebiet, dem Gebiet der reinen Vernunft, sind die Prinzipien der Vernunft also konstitutiv[2]), haben und begründen objektive Realität, als objektive Bestimmungsgründe[3]). Die objektive Realität kann nicht weiter abgeleitet werden, sondern steht für sich fest und ist Prinzip weiterer Ableitung. Die objektiven Bestimmungsgründe sind die moralischen Ideen; ihre Verknüpfung mit dem Willen, das Sollen ist bestimmend. Ihre objektive Realität nach Naturgesetzen[4]) ist nicht erweisbar, denn der Gegenstand der Vernunft ist ein übersinnlicher, ein spezifisches Prinzip der Einheit. Die Ideen, die für das Theoretische transzendent, d. h. überschwenglich und regulativ waren, sind für das Ethische immanent und konstitutiv[5]); die theoretisch konstitutiven und immanenten Prinzipien sind hier dagegen regulativ und transzendent geworden. Wir sehen an dieser Umkehrbarkeit der Prinzipien, daß hier das Regulative einen wirklichen Gegensatz innerhalb derselben Sphäre zum Konstitutiven bildet. Kant erwähnt den Begriff des Konstitutiven noch in einer dritten Beziehung — und zwar ist es der erste Gebrauch dieses Begriffes, den wir antreffen — er spricht, wenn auch nur kurz, von einem Konstitutiven der Anschauung[6]), das mit dem konstruktiven Moment der Mathematik in engste Beziehung gesetzt wird. Da dieses Konstitutive der Anschauung den ganzen theoretischen Zwecken der Kritik der reinen Vernunft nach aber vor allem als Regulatives auftritt, so werden wir es erst unter dieser Rubrik zu behandeln haben, da ein weiterer Ausbau dieses Gedankens nicht erfolgt ist; auch die regulativen Prinzipien der Anschauung können erst dann näher betrachtet werden.

Trotz der einen Differenz im Begriff des Konstitutiven, die im Theoretischen und Ethischen sich zeigt, daß nämlich im Theoretischen die Beschaffenheit des anschaulichen Gegenstandes bestimmt wird, der Gegenstand des Ethischen aber nicht anschaulich, sondern Idee ist, finden wir doch genug gemeinsame Züge, die es scharf vom Reflexiven (und wie in der Folge zu erweisen, vom Regulativen) ab-

[1]) Ibid. S. 608.
[2]) Kr. d. p. V. S. 162.
[3]) Ibid. S. 57; Kr. d. r. V. S. 612; Prolegomena 130 (Kant, Prolegomena; Karl Schulz, Reclam, Leipzig).
[4]) Grundlegung zur Metaphysik der Sitten S. 89.
[5]) Kr. d. p. V. S. 16, 160, 162.
[6]) Kr. d. r. V. S. 517; vgl. 172—173.

heben. Die konstitutiven Prinzipien schreiben Gesetze vor, sind unbedingt bestimmend, begründen ein Gebiet, das autonom, d. h. selbstgesetzgebend dadurch wird, konstituieren ein Objekt, sind die Prinzipien objektiver Realität, können nicht durch Beweise des reflexiven Denkens dargelegt werden, sondern sind selbst die Prinzipien unbedingter Gültigkeit.

Ihrer Autonomie steht die Heautonomie [1]), d. h. das Prinzip, nach Gesetzen zu suchen, im Reflexiven gegenüber, dem objektiven Gesetz die subjektive Maxime. Daß die ästhetischen Prinzipien bei Kant gemäß ihrer Einordnung in das theoretische Gebiet und in die reflektierende Urteilskraft nicht konstitutiv sein können, wurde gezeigt. Wo somit doch von konstitutiven Prinzipien des Ästhetischen die Rede ist, deckt sich dieser Sprachgebrauch nicht mit dem sonst durchgängig bei Kant gewahrten.

Es wäre zu untersuchen, ob das Ästhetische nicht auch konstitutive Prinzipien im Sinne von bestimmenden, absolut gültigen Prinzipien, die ein Objekt begründen, aufzuweisen hat, — Objekt im Sinne einer absolut gültigen gesetzmäßigen, nicht reflektierten Einheit.

c) Das Regulative.

Wir können nun an den vorläufig gewonnenen Gegensätzen von Konstitutivem, objektiv gegenständlich Bestimmendem und subjektiv logisch Reflektierendem bereits uns notwendige Unterscheidungen klar machen, die dazu dienen sollen, den Begriff des Regulativen zu untersuchen und die darin enthaltenen drei Bedeutungen bei Kant einzuordnen.

Wir müssen, entsprechend den drei Stufen der Autonomie, drei Geltungsbereiche unterscheiden. Wir haben erstens eine Sphäre der Voraussetzungen, die für jede teleologisch begründete Disziplin gelten. Sie enthält die drei Momente, die wir bereits aufzählten: den Wert, der die Aufgabe darstellt, die autonom verwirklicht werden soll, die teleologische Setzung, die in wertbestimmten Prinzipien den Stoff dem Wert gemäß formt, endlich die transzendentale Apperzeption, die die Einheitsbeziehung der Formmomente darstellt. Wir können diese Sphäre, welche die Bedingungen jeder Konstituierung des Stoffes gemäß dem Wert enthält, die vorkonstitutive oder überkonstitutive Sphäre nennen. Es ist klar, daß hier im Bezug auf die Voraussetzungen jeder Konstituierung von einem Gegensatz von konstitutiv und regulativ nicht die Rede sein kann.

Wir unterscheiden zweitens die Sphäre, die die konstitutiven for-

[1]) Kr. d. U. S. 24.

menden Prinzipien umfaßt, und in der die Prinzipien der gegenständlichen Formung sich gemäß den allgemeinen Bedingungen entfalten. Dieses ist die konstitutive Sphäre, die die Objektivität im bestimmenden Sinne begründet und das Objekt konstituiert.

Drittens haben wir eine reflexive Sphäre, d. h. die Sphäre, in der die Beziehungen »unseres (des menschlichen) Verstandes« gültig sind und keine gegenständliche Geltung beanspruchen dürfen.

Wir finden nun bei Kant sowohl ein Regulatives, das der Sphäre der allgemeinen Voraussetzungen angehört — das somit in allen Disziplinen stecken muß — als auch ein Regulatives, das der konstitutiven Sphäre angehört, somit in genauen Gegensatz zu konstitutiven Prinzipien tritt und nur das Konstitutive eines anderen Gebietes darstellt, das hier nicht objektiv gelten darf, endlich ein Regulatives, welches der reflexiven Sphäre angehört und überhaupt nicht mit den konstitutiven Prinzipien verwechselt werden darf.

Während also das Regulative der ersten und dritten Sphäre seiner Art nach vom Konstitutiven zu scheiden ist (als Voraussetzung des Konstitutiven und als Reflexion auf das Konstitutive), ist das Regulative der zweiten Sphäre nur seiner Funktion nach vom Konstitutiven verschieden. Während die beiden ersterwähnten Arten des Regulativen auf keine Weise als konstitutiv aufgefaßt werden können und nicht in ein Konstitutives umkehrbar sind (denn die Voraussetzung eines Konstitutiven, sowie die Reflexion auf ein Konstitutives können nicht durch Umkehrung ein Konstitutives werden), kann die zweite Art durch Vertauschung des Standpunktes als konstitutiv gültig erfaßt werden. Die Ideen sind stets nur regulativ für die Erkenntnis, die Kategorien konstitutiv; aber im Ethischen sehen wir die Idee konstitutiv und die Kategorie (Kausalität) nur regulativ werden. Eine ähnliche Umkehrbarkeit erwähnt Kant ausdrücklich für die Prinzipien von Verstand und Anschauung — sie wird uns noch eingehend zu beschäftigen haben.

Das regulative Prinzip dieser zweiten Art ist somit die Verwendung des konstitutiven Prinzips einer fremden Sphäre, das hier nicht eine objektive, bestimmende und unbedingte Gültigkeit beanspruchen kann, wohl aber eine bedingte Gültigkeit, als ordnender Faktor für eine (nicht objektiv gültige) Einheit, sei es, daß sie eine Totalität darstellt, die nicht objektive und konstitutive Gültigkeit hat, sondern bloß regulative, wie die Ideen als Totalität der Erfahrungsprinzipien, sei es eine »provisorische«, wie die anschauliche, räumliche oder zeitliche Reihe, die erst durch die »notwendige Regel« der Kategorien eine theoretische Einheit und theoretisch objektive Gültigkeit erhält. Für die Erfahrung wären somit sowohl die Anschauungs-

prinzipien als die Ideen bloß regulativ [1]). Dieses wird noch weiterhin zu begründen sein.

Gemeinsam ist den drei Begriffen des Regulativen zunächst, daß sie im Gegensatz zum Konstitutiven gebildet sind [2]), aber es kann ein Nichtkonstitutives aus verschiedenen Gründen sein. Erstlich kann es ein Nichtkonstitutives sein, weil es als unbedingte Bedingung alles Konstituierenden [3]) auch die Bedingung alles Konstitutiven ist, weil es über ihm steht, was seine Gültigkeit anbetrifft; ferner aber auch, weil es ihm gegenübersteht, als Gegensatz von Gesetzgebendem und Ordnendem, von Bestimmendem und Zusammenstimmendem, sei es ein »Zusammenstimmen« des Materials oder der theoretischen Einheiten zu höherer (regulativer) Einheit; endlich kann es ein Nichtkonstitutives sein, weil es unter ihm steht, was seine Gültigkeit betrifft, als Gegensatz von objektiver Gesetzmäßigkeit und nicht objektiv gültiger Maxime, von Konstitution und Reflexion auf die Konstitution. Das regulative Prinzip ist also entweder eine »Regel« zur Erreichung der letzten Aufgabe [4]) (das Unbedingte), oder eine Regel, nach der geordnet werden soll, sowohl als übersinnliche Einheit, Totalität für die konstituierten Gebilde selbst, als auch als Anschauungseinheit des Materials (organisatorisch oder systematisch [5]); beides jedoch auf die konstitutive Sphäre bezüglich). Drittens endlich ist es eine Regel, nach Gesetzen zu suchen, als Prinzipien der Reflexion (heuristische Prinzipien im eigentlichen Sinne) [6]).

Wir werden nun versuchen, an dem Begriff der Idee die Differenzen der Bedeutung des Regulativen zu verfolgen. Durch die Unterscheidung erstlich der Idee im transzendentalen Sinne, der Aufgabe, des unbedingt fordernden Wertes, wie er für jede Disziplin vorausgesetzt wird, ferner der Idee im positiv konstitutiven Sinne, wie sie als Inbegriff der moralischen Aufgabe auftritt, endlich der Idee als reflexiver Zweckidee, wie sie als Maxime zur Unterordnung unter konstitutive theoretische Gesetzmäßigkeiten gefordert wird, ist dieser dreifache Sinn des Regulativen vielleicht am ehesten aufzudecken. Andererseits stellt die enge Beziehung, die zwischen dem Wert und dem ethischen Wert (Aufgabe, Sollen, Pflicht) besteht, und die wir bereits im Verhältnis zur Autonomie andeuteten, sowie der Begriff der Aufgabe, die als un-

[1]) Kr. d. r. V. S. 517, 173, 222.

[2]) Siehe den ersten Gebrauch von regulativ und konstitutiv. Kr. d. r. V. S. 172 bis 173.

[3]) Kr. d. r. V. S. 42, 271, 429, 286—287, 289, 346, 347, Anm. 411.

[4]) Ibid. S. 528, 420, 282, 370, 382, 406.

[5]) Ibid. S. 370 (Thesis), 406, 412, 413, 418, 415, 462, 484, 486, 503, 504, 505, 509.

[6]) Kr. d. U. S. 14.

bedingte Forderung des Wertes bis in die letzten heuristischen Unterordnungen gültig bleibt, eine Einheit her, die die notwendige Unterscheidung von dem Regulativen, das ein »verkapptes« Konstitutives ist, und von dem Regulativen, das (wie Kant ausdrücklich hervorhebt) als reflexives Prinzip der Beurteilung nie ein Konstitutives sein kann, zu verwirren droht. Wenn die ethische »Idee« auch regulativ im Theoretischen ist und als Begriff der Aufgabe in enger Beziehung zur Wertaufgabe überhaupt und zur speziellen heuristischen Aufgabe steht, so ist deshalb noch nicht jedes Regulative mit dieser allgemeinen Wertaufgabe und jener reflexiven Aufgabe zu identifizieren. Dies zeigt das theoretisch Konstitutive als ethisch Regulatives, sowie das anschaulich Konstitutive als theoretisch Regulatives. Es tritt sowohl in den Grundsätzen als regulatives Prinzip der objektiv ungültigen anschaulichen Einheit auf, als auch in den Antinomien, nämlich als regulative Totalität der Erfahrungsprinzipien.

Der ungeklärte Gebrauch des Begriffes der Idee hängt mit dieser gemeinsamen Bezeichnung als Regulatives zusammen, wie denn das Regulative seinerseits wieder die genaue Bedeutung der Idee verdeckt hat.

Es handelt sich also 1. um die Idee als Aufgabe überhaupt (Regulatives als Aufgabe); 2. um die Idee als die Idee der Freiheit (konstitutives Prinzip des ethischen Gebietes, das zum regulativen Prinzip des theoretischen wird); 3. um die Idee als Prinzip der reflektierenden Urteilskraft [1]) (regulatives Prinzip im Sinne eines Reflexiven, sei es nun die Annahme einer Zweckmäßigkeit der Natur, sei es das Prinzip der Spezifikation [Interesse der Mannigfaltigkeit [2])] oder der Aggregation [Interesse der Einheit], sei es ferner ein Prinzip methodischer Ordnung [systematische Einheit] oder ein Prinzip nach Gesetzen zu suchen [heuristisches Prinzip]; letztere kann man als methodologische Prinzipien bezeichnen). Wir werden nun nachzuweisen haben, daß jede dieser drei Arten von Regulativem einer prinzipiell verschiedenen Sphäre angehört.

α) Das Regulative als Aufgabe.

Das Regulative tritt in den Antinomien zunächst als Aufgabe auf. Das regulative Prinzip, die Idee, repräsentiert dort die unendliche Aufgabe, die dem Verstand durch die Vernunft gestellt wird. Die Idee als Aufgabe scheint hier als ein spezifisch Regulatives dem theoretisch Konstitutiven gegenüberzutreten. Doch besinnen wir uns, so

[1]) Kr. d. U. S. 18.
[2]) Kr. d. r. V. S. 518, 519.

steckt das Moment der Aufgabe in jedem Gebiet, und zwar in den Voraussetzungen jedes Gebiets. Es ist das Wert-Telos, das als Aufgabe die Annäherung an die Erfüllung dieser Aufgabe fordert, das »Maximum« [1]). Diese Idee als Maximum, als Aufgabe, als Sollen, als Wert, kann nicht in demselben Sinne regulativ genannt werden, wie die Idee der Spezifikation oder die Freiheit als »letzte Ursache« und Hilfsgesetzmäßigkeit für die letzten Ziele der Gesetzmäßigkeit des Verstandes in einer Vollständigkeit, einer Totalität. Das Regulative als Aufgabe steckt in jedem Gebiet und somit sowohl in der Thesis als der Antithesis der Kantischen Antinomien, während doch das erborgte regulative Prinzip (im 2. Sinne) auf der Seite der Thesis, das theoretisch gültige Prinzip auf der Seite der Antithesis zu stehen kommt.

Von einem Regulativen als Hilfsgesetzmäßigkeit eines Gebietes, die mit seinen konstitutiven Prinzipien auf gleicher Stufe steht, kann hier nicht die Rede sein. Denn das Regulative als Aufgabe, als absolute Idee ist nicht in der konstitutiven Sphäre des Gebietes, sondern ist die Voraussetzung für eine Konstituierung des Gebietes. Die Aufgabe ist mit jedem absoluten Wert unauflöslich verknüpft, sie liegt schon im Begriff des Wertes als Sollensmoment. Kant führt aus [2]): Der transzendente und regulative Charakter der Vernunftidee im Theoretischen verwandelt sich in einen immanenten und konstitutiven Charakter im Praktischen: ebenso wird der immanente und konstitutive Charakter der Kausalität im Theoretischen bloß transzendent und regulativ im Praktischen. Doch führt auch hier der ungeklärte Begriff des Regulativen zu scheinbaren Widersprüchen. Nur wenn wir jenes allgemeinste Regulative der Idee, jenes Sollen, das in jeder Disziplin steckt, absondern, verstehen wir, wieso Kant vom immanenten Charakter der Idee im Praktischen sprechen kann. Das Sollen als solches bleibt immer transzendent, auch im Praktischen. Wir müssen das allgemeine Transzendente (das Regulative als unendliche Aufgabe) qua Wert, und das Transzendente qua heterogene Gesetzlichkeit (der Freiheitsbegriff in seiner Rolle in den Antinomien), von der Kant hier spricht, unterscheiden. Auch die reine Anschauung (Raum und Zeit), als Bedingung des Regressus, ist in Beziehung auf die Antinomien regulativ [3]); (sie

---

[1]) Kr. d. r. V. S. 283.

[2]) Kr. d. p. V. S. 16, 162.

[3]) Kr. d. r. V. S. 343—344, 346—347; vgl. dazu 413; vgl. auch 419, 422 (»nicht in einer kollektiven Anschauung gegeben«), 423, 424. Regel des Fortschritts ins Unendliche bei der Subdivision einer Erscheinung als einer bloßen Erfüllung des Raums. — Die Antinomie entsteht also, weil die Regel des Fortschritts (regulative räumliche und zeitliche Sukzession) als »im Objekt gegeben« (413) konstitutiv (Raum-Zeitliches) betrachtet wird.

hat in den ersten beiden Antinomien die Rolle, die die Freiheit in den beiden nächsten spielt) — und sie ist deutlich geschieden von dem Regulativen als Aufgabe. Nur in dieser Eigenschaft, als Konstitutives eines anderen Gebietes, kann sich ein Transzendentes in ein Immanentes verwandeln und vice versa. Der Wert qua Aufgabe bleibt immer transzendent, ist qua bestimmte Gesetzlichkeit seiner eigenen Disziplin jedoch immanent und insofern konstitutiv. Die allgemeinen Funktionen müssen abgesondert werden, um die speziellen klar ans Licht treten zu lassen. Es zeigt sich auch in den Antinomien, daß dieser allgemeinste Begriff der Aufgabe gar nicht nur auf der Seite der Thesis, der Seite der regulativen »Idee« allein vorhanden ist (da die Aufgabe ja mit jedem Wert verbunden ist). Die Aufsuchung z. B. der Totalität, wie sie durch die erste (»freie«) Ursache gegeben wäre, repräsentiert zwar eine Aufgabe, die unendlich ist, — daß aber die Aufgabe als solche nicht erst durch das Regulative der Freiheit herangebracht wird, zeigt der Umstand, daß die Welt als bloße Kausalkette — wegen des mangelnden Abschlusses durch eine freie Ursache — ebenfalls, ja in noch viel prägnanterem Sinne, eine unendliche Aufgabe darstellt. Das Moment der unendlichen Aufgabe ist somit hier im Grunde nicht ein spezifisch Regulatives, d. h. ein zum Theoretischen Hinzutretendes. Es ist, als über diesen Gegensatz erhaben, als absolute Zweckidee (Wert-Telos) in eine andere, höhere Gültigkeitssphäre zu verweisen.

β) Das Regulative als Hilfsgesetzmäßigkeit.

Wir wenden uns nun zum Regulativen als Hilfsgesetzmäßigkeit, als Konstitutives eines anderen Gebietes, das zu dem betrachteten wertbestimmten Gebiet zur Lösung von dessen Aufgabe hinzutritt.

Wir hatten hier schon, um den Begriff des Regulativen als Aufgabe zu erläutern, die Idee der Freiheit betrachtet. Vielleicht wäre es zweckmäßiger gewesen, eine andere der Ideen heranzuziehen, um zu zeigen, daß der Begriff der Aufgabe ebenso z. B. in den ersten Antinomien steckt, die nicht ethische Ideen in der Thesis als regulatives Prinzip haben, sondern deren Totalität von einem regulativen Prinzip abzuleiten ist, dessen Herkunft von den Prinzipien der Anschauung Kant in anderer Beziehung nur flüchtig andeutet (Kr. d. r. V. S. 485). Wenn auch die Idee als Sollensmoment jene letzte Basis bedeutet, die in jedem Wertgebiet als Voraussetzung steckt, so braucht das regulative Prinzip der Antinomien doch nicht ein ausgesprochen ethisches in engerem Sinne zu sein, wie wir an den beiden ersten Antinomien sehen können. Wir werden nach Absonderung des allgemeinen Momentes der Aufgabe aus allen Gliedern der Antinomie

die Frage aufwerfen, ob in den beiden ersten Antinomien das regulative Prinzip vielleicht als reines ästhetisches Prinzip nachzuweisen wäre, womit auch die Falschheit beider Sätze [1]) der sogenannten mathematischen Antinomien fortfallen dürfte, die Kant im Gegensatz zu den dynamischen behauptet, wo das regulative Prinzip ein ethisches ist und einer der beiden Sätze Gültigkeit haben soll [2]). Betrachten wir nun die Idee als Idee der Freiheit als ein Beispiel für jene Bedeutung des Regulativen, wie es sich als Hilfsgesetzmäßigkeit darbieten kann, so sehen wir, wie die Freiheit, die hier regulativ auftritt, im Moralischen konstitutiv ist. Sie ist hier nur zum Zweck eines architektonischen Abschlusses der Verstandesgesetzlichkeit herangezogen. Dieser Begriff des Regulativen gleich Konstitutivem eines anderen selbständigen Gebietes ist der normale. Er steht in einem genauen Gegensatz zum Konstitutiven, weil er überhaupt in derselben Wertsphäre gedacht werden muß.

Diese berechtigte Vertauschbarkeit setzt Kant nicht allein bei dem Regulativen und Konstitutiven von Verstand und Vernunft voraus. In der Kritik der reinen Vernunft nennt er an einer der merkwürdigsten Stellen die sogenannten mathematischen Grundsätze konstitutive Prinzipien der Anschauung, die dynamischen regulative Prinzipien der Anschauung. Wir fragen uns, von welchem Standpunkt aus Kant diese Prinzipien so zuordnen kann, denn es ist nicht der theoretische, der Standpunkt der Erfahrung. Vielmehr stellt er sich nun erst ausdrück-

[1]) Kr. d. r. V. S. 427.

[2]) Wir stützen uns bei diesem Versuch auf Kants Erklärung, die durchgehend für das Verhältnis von konstitutiven und regulativen Prinzipien gilt (Kr. d. r. V. S. 515). Wenn bloß regulative Grundsätze als konstitutiv betrachtet werden, so können sie als objektive Prinzipien widerstreitend sein. Da nun hier in den ersten beiden Antinomien das regulative Prinzip nicht von der Moral entlehnt ist, sehen wir uns nach Prinzipien um, die als regulative von Kant bezeichnet werden, und finden diese in den Prinzipien der reinen Anschauung, der Kant für sich konstitutive Prinzipien zubilligt. Wenn die empirische Verwendung der Anschauung die einzige mögliche wäre, so wäre allerdings nicht einzusehen, wie die Bedingung einer Erscheinung wiederum nur eine Erscheinung sein könne (vgl. Kr. d. r. V. S. 427). Ibid. S. 428: »Denn der Verstand erlaubt unter Erscheinungen keine Bedingung, die empirisch unbedingt wäre. Ließe sich aber eine intelligible Bedingung ... ohne doch dadurch die Reihe empirischer Bedingungen ... zu unterbrechen.« Wir können nun vermuten, daß diese »Erscheinung« als Bedingung sich insofern von der empirisch bedingten Erscheinung unterscheiden könnte, als sie nur ästhetische Erscheinung nach rein anschaulichen Prinzipien wäre; sodann wäre die geforderte Differenz von Bedingung und Bedingtem gegeben. Die »empirisch unbedingte Erscheinung« als ästhetische Erscheinung kann für das empirisch Bedingte regulativ gelten. Damit wäre die Antithesis als empirischer Grundsatz gewonnen und die ersten Antinomien als Antinomie ästhetischer und theoretischer Prinzipien aufgedeckt.

lich auf diesen, und wie wir nach dem Prinzip der Umkehrung vermuten konnten, nennt er nun die dynamischen Prinzipien konstitutiv für die Erfahrung, so daß die mathematischen in eben dieser Beziehung regulativ sind und erst durch die Kategorie objektiv gültig und somit konstitutiv werden. Die Stelle lautet (Kr. d. r. V. S. 517): »Wir haben in der transzendentalen Analytik unter den Grundsätzen des Verstandes die dynamischen als bloß regulative Prinzipien der Anschauung von den mathematischen, die in Ansehung der letzteren konstitutiv sind, unterschieden. Dessenungeachtet sind gedachte dynamische Gesetze allerdings konstitutiv in Ansehung der Erfahrung, indem sie Begriffe, ohne welche keine Erfahrung stattfindet, *a priori* möglich machen.« Zu bemerken ist, daß diese mathematischen Grundsätze nicht Grundsätze der Mathematik sind; es ist also weder der Standpunkt der Mathematik noch der Erfahrung, von dem aus diese Prinzipien als konstitutive bezeichnet werden, sondern — der Anschauung. Diese Prinzipien berechtigen die Anwendung der Mathematik auf Erscheinungen [1]) — wegen des gemeinsamen Faktors der reinen Anschauung. Ferner ist zu beachten, daß der erste Gebrauch des Konstitutiven sich bei Kant auf die reine Anschauung bezieht, in engem Zusammenhang mit dem Konstruktiven der Mathematik; ebenso, daß der zuerst angewandte Begriff des Regulativen den Charakter der umkehrbaren Hilfsgesetzmäßigkeit trägt (Kr. d. r. V. S. 172, 173, 517). Die »mathematischen« Grundsätze beziehen sich bloß auf die Erscheinung, die an dieser Stelle als bloß und ausschließlich Anschauliches dem Erfahrungsgegenstande entgegengesetzt wird. Die Analogien und Postulate haben nicht intuitive Evidenz, wie die Axiome der Anschauung und Antizipationen der Wahrnehmung; sie sind daher, von der Anschauung gesehen, nicht konstitutiv, sondern bloß regulativ [2]). Wir sahen, wie vorhin die Verhältnisse sich umkehrten, als der Standpunkt der theoretischen Erfahrung wieder eingenommen wurde. Auch nennt Kant das Prinzip der Ausdehnung, sofern es empirisch unbedingt ist, ein regulatives Prinzip [3]). Daß diese Anschauungsprinzipien für sich in der Erfahrung nicht konstitutiv, d. h. objektiv gültig sind, zeigt neben vielen anderen Hinweisen die ausdrückliche Betonung der Objektivität verleihenden Kategorien. Die Grundsätze stellen auch nur »Regeln« des objektiven Gebrauchs der Kategorien dar [4]). Auf die absolut konstitutive, d. h. völlig apriorische Bedeutung der Anschauungsprinzipien

[1]) Kr. d. r. V. S. 172.

[2]) Vgl. S. 222. Auch die »mathematischen« Antinomien sind auf Gegenstände der Anschauung gerichtet, S. 99.

[3]) Kr. d. r. V. S. 485.

[4]) Ibid. S. 157.

in der Mathematik, wo sie ein konstitutives Moment darstellen, weisen verschiedene Stellen hin[1]). »Es gibt reine Grundsätze *a priori*, die ich gleichwohl doch nicht dem reinen Verstande eigentümlich beimessen möchte, darum weil sie nicht aus reinen Begriffen, sondern aus reinen Anschauungen (obwohl vermittels des Verstandes) gezogen sind ... die Mathematik hat dergleichen ...« Die später angeführten Grundsätze sind nicht rein mathematische, sondern solche, welche die Mathematik auf Erscheinungen anzuwenden berechtigen. Kant erkennt somit reine Grundsätze *a priori* an, die aus reinen Anschauungen gezogen und nicht dem Verstande eigentümlich sind[2]); eigentümlich sind sie, wie aus anderer Stelle (Kr. d. r. V. S. 160) hervorgeht, der produktiven Einbildungskraft, von der es in Bezug auf die Mathematik, die diese Grundsätze »hat«, heißt[3]): »Auf diese sukzessive Synthesis der produktiven Einbildungskraft in der Erzeugung der Gestalten gründet sich die Mathematik der Ausdehnung (Geometrie) mit ihren Axiomen, welche die Bedingungen der sinnlichen Anschauung *a priori* ausdrücken, unter denen allein das Schema eines reinen Begriffs der äußeren Erscheinung zu stande kommen kann, z. B. zwischen zwei Punkten ist nur eine gerade Linie möglich.«

Die Prinzipien der Anschauung wären demnach für sich, von der Anschauung und von der Mathematik aus betrachtet, konstitutiv, in der Erfahrung regulativ. Ihre Schemata sind notwendig für die vermittelnde Subsumierung der Erscheinungen unter die Kategorien. Vom Standpunkte der Erfahrung können diese dienstbaren »Prinzipien der Ausdehnung« nur regulativ erscheinen. Es ist das ein Beispiel für den zweiten Begriff des Regulativen, dessen Umkehrbarkeit der Funktion sein Kriterium bildet.

γ) Das Regulative als reflexives Prinzip.

Betrachten wir durch das Beispiel der Idee als Prinzip der reflektierenden Urteilskraft[4]) die dritte Art des Regulativen. Es ist klar, daß wir uns hier in einer ganz anderen Sphäre befinden als vorhin. Die Idee hat hier die Sphäre des Gebiets, die Sphäre des Konstitutiven verlassen. Die reflektierende Urteilskraft hat kein Gebiet. Von einer Umkehrung der Prinzipien hier zu reden, hat somit keinen Sinn. Ein

[1]) Ibid. S. 173, 224.

[2]) Während die erste Auflage die Überschrift trägt: »Von den Axiomen der Anschauung. Grundsatz des reinen Verstandes: Alle Erscheinungen sind ihrer Anschauung nach extensive Größen«, hat die zweite die Abänderung: »Axiomen der Anschauung. Das Prinzip derselben ist: Alle« u. s. w.

[3]) Kr. d. r. V. S. 160.

[4]) Kr. d. U. S. 18.

bloßes Reflexiv-Regulatives ist z. B. die Idee der Zweckmäßigkeit; wenn es fälschlich als konstitutiv betrachtet wird, ergibt es Antinomien. Dies ist das Thema der Kritik der teleologischen Urteilskraft. Gleichviel, ob die reflektierende Betrachtung hier als Prinzip der Beurteilung vielleicht die Reflexion auf das konstitutive Prinzip einer anderen Sphäre verwendet, etwa auf das »Objekt« der Freiheitsbegriffe, die transzendentalen Ideen als »heuristische Fiktion« zur Begründung reflexiver Prinzipien (Weltganzes als systematische Einheit), so ist doch damit, daß es reflektierend verwandt wird, die Sphäre des Konstitutiven überschritten. Die Prinzipien der Spezifikation (Interesse der Mannigfaltigkeit) und Aggregation (Interesse der Einheit)[1]), die sich mit den reflexiven Kategorien der Ungleichheit und Gleichheit in Verbindung bringen lassen, würden sich aus jenen allgemeinsten reflexiven Kategorien in den methodologischen Prinzipien des Individualisierenden und Generalisierenden zu einem Konstitutiven zweiten Grades sozusagen, zu einem neuen Zusammenhang verdichten.

Es liegt hier eine Analogie vor mit der Verwechselung methodologischer und konstitutiver Begriffe, die Rickert aufdeckt[2]). Diese Art der »Antinomien« spielt sich nicht zwischen konstitutiven Gesetzmäßigkeiten verschiedener Gebiete, sondern zwischen konstitutiver und methodologischer Gesetzmäßigkeit des theoretischen Gebietes ab.

Das Regulative endlich, als Prinzip nach Gesetzen zu suchen (heuristisches Prinzip) oder als reflexiv-systematische Einheit Verleihendes, würde sich als letzte Form des Reflexiv-Regulativen ergeben.

Wir konnten also innerhalb dieser dritten Hauptgruppe des Regulativen noch folgende Abstufungen unterscheiden: 1. das Regulative als reflexiv verwandtes Konstitutives eines anderen Gebiets; 2. das Regulative als Reflexives im eigentlichen Sinn (reflexive Kategorie Windelbands, Beziehung der Gleichheit und Ungleichheit); 3. das Regulative als hieraus entwickeltes methodologisches Prinzip (etwa entsprechend Rickerts Prinzip der individualisierenden und generalisierenden Begriffsbildung); diese beiden Stufen 2 und 3 stecken in Kants Prinzip der Spezifikation und seinem Gegenteil; endlich 4. das Regulative als heuristisches und reflexiv systematisches Prinzip.

Wir sehen jedenfalls, daß, sowie die reflexive Sphäre betreten ist, aus guten Gründen das »Regulative« dieser Sphäre nicht mit irgend einem Recht zu einem Konstitutiven werden kann. Deshalb ist z. B. das Prinzip der Naturteleologie, die Idee der Zweckmäßigkeit, nicht als konstitutiv zu betrachten, da sonst, wie Kant hervorhebt, Antinomie

[1]) Kr. d. r. V. S. 518.

[2]) Gegenstand der Erkenntnis S. 210 ff.

innerhalb des Theoretischen entstände; außerhalb des Theoretischen kann es aber nicht betrachtet werden, da sein bestimmender Wert im letzten Grunde doch ein theoretischer ist. —

Dem bestimmenden Charakter des konstitutiven Prinzips, das den Wert ausdrückt, ist also der regelnde Charakter eines Prinzips derselben Sphäre genau entgegengesetzt — das regulative Prinzip im eigentlichen, an zweiter Stelle behandelten Sinne. Von den beiden anderen Begriffen des Regulativen zeigte sich der eine als Voraussetzung alles Konstitutiven, der andere als reflexive, respektive auch methodologische Weiterbearbeitung des durch konstitutive und regulative Prinzipien (im zweiten Sinne) gewonnenen Gebildes.

Wie ist nun Kant zu der einheitlichen Bezeichnung »regulativ« gelangt, wie sie sich im Begriff der Idee so deutlich zeigt? Es ist klar, daß die Idee der Aufgabe, die durchweg der teleologischen Betrachtung zu Grunde liegt, von der partiellen Bedeutung der Idee der Freiheit (für die Moral) und der noch eingeschränkteren Bedeutung der Idee der Verwandtschaft alles Mannigfaltigen als heuristisches Prinzip verschieden ist. Weder der Wert als Aufgabe noch der positive Freiheitsbegriff dürfen als bloß heuristisches Prinzip aufgefaßt werden; man darf diese wesentlichen Differenzen daher auch nicht unter dem gemeinsamen Namen des Regulativen verdecken.

Gemeinsam ist allerdings den drei Begriffen zunächst, daß sie nicht das leisten können, was das Konstitutive leistet — bestimmen im Sinne einer an einem anschaulichen Material vollzogenen oder als Forderung der Vollziehung auftretenden Gesetzmäßigkeit (Prinzipien der Anschauung, Kategorien, Anweisung auf Vollzug der Gesetzmäßigkeit [praktische Realität] am Anschaulichen). Die Aufgabe aber ist Voraussetzung des Konstitutiven; die regulative Hilfsgesetzmäßigkeit ist Ordnung, in der sich das Konstitutive vollzieht; das Reflexive ist Prinzip des Suchens nach weiterer Ordnung unter diesen gesetzmäßig konstituierten Gebilden. Die beiden letzten Begriffe werden zusammengehalten durch die Bezeichnung des »Zusammenstimmenden« im Gegensatz zum Bestimmenden des Konstitutiven; sofern in den Antinomien das Regulative als Hilfsgesetzmäßigkeit nur in Bezug auf die ethischen Vernunftsprinzipien betrachtet und das Regulative der Anschauung nur flüchtig berührt wird, liegt den beiden ersten Begriffen des Regulativen die Vermischung des Wertes als Aufgabe (allgemeines Sollen) mit dem speziell ethischen Sollen, das sich auf den Freiheitsbegriff stützt, zu Grunde [1]). Obwohl die Beziehung der beiden Sollens-

[1]) Die ausdrückliche Absonderung dieses Sollensmomentes im Theoretischen ist erst durch Rickert vollzogen; vgl. Gegenstand der Erkenntnis.

begriffe die engste und ein Hinweis auf ihre Zusammengehörigkeit daher bedeutungsvoll ist[1]), so hat sie doch in die Fassung des Regulativen Unklarheiten gebracht.

d) Schlußbetrachtung und Überleitung.

So sehen wir das theoretische und das ethische Gebiet mit konstitutiven Prinzipien versehen, denen sich regulative an- und eingliedern. Der theoretische Wert konstituiert in seinen Prinzipien ein Anschauliches, das sich ihm als notwendiges Schema darbietet, zum Objekt. Im Ethischen bleiben zwar die konstitutiven Prinzipien Imperative der Konstituierung eines theoretischen Seins zum Ethischen gemäß der Pflicht, aber wenn auch dieses empirische Objekt nicht mehr ihrer Kompetenz voll untersteht, so haben ihre konstitutiven Prinzipien doch in den Ideen Objekte gewonnen, wenn sie auch nichts über diese im Sinne einer theoretischen Behauptung aussagen.

Nur dem Ästhetischen, demjenigen also, welches dem Anschaulichen, wie wohl zugestanden, am nächsten steht, dem also die Bedingung zur Konstituierung eines Objekts sich am leichtesten darböte — (im Theoretischen stand und fiel die Konstituierung mit der Darbietung eines Anschauungsschemas)[2]) —, werden keine konstitutiven Prinzipien und keine autonom konstituierten Objekte zugestanden. Zwar nennt Kant, im Widerspruch zur Einordnung der Ästhetik in die reflektierende heautonome Urteilskraft, die ästhetischen Prinzipien konstitutiv für Lust und Unlust[3]), — damit ist aber die heteronome Stellung der Prinzipien zum Theoretischen nicht berührt, und dieser Gedanke, der unorganisch zwischen den anderen Behauptungen steht, trägt keine Konsequenzen. Die Anschauungsprinzipien aber, die sogar in der Kritik der reinen Vernunft als konstitutiv bezeichnet wurden, wenn sie auch für die Erfahrung regulativ sind, denen die produktive Einbildungskraft als »Vermögen der Anschauungen *a priori*« übergeordnet wurde — die sogar in der Mathematik ihre konstitutive Rolle behaupteten und somit apriorische Konstruktionen lieferten —, diese Anschauungsprinzipien werden gerade dort nicht als konstitutiv erachtet, wo das Ästhetische ins Spiel tritt, das mit dem Anschaulichen auf das engste verwachsen ist. Und doch sehen wir, wie rätselhafterweise Kant diese Bedingungen der Objektivität des Theoretischen, die

---

[1]) Kant weist auch auf den Zusammenhang von transzendentaler und praktischer Freiheit hin. Kr. d. r. V. S. 429; vgl. S. 438.

[2]) Weswegen die Vernunft dort nicht konstitutiv sein konnte; vgl. Kr. d. r. V. S. 517.

[3]) Kr. d. U. S. 37.

Anschauungsgesetzmäßigkeit, konstitutiv nannte, als er den Standpunkt der Erfahrung verließ, um die Art der Gültigkeit der Elemente dieser Erfahrung zu mustern[1]).

Die Frage der Autonomie eines Gebietes, ja die Frage nach der vollen Durchführung des kopernikanischen Standpunkts ist aber auf das engste mit der Frage der konstitutiven Prinzipien verknüpft. Wird der ästhetische Wert als Wert absolut gültig, autonom gestellt, so müssen die Konsequenzen dieser Autonomie gezogen werden. In dem »Hervorbringen gemäß dem Entwurf«, in der Bestimmung des Stoffs durch Prinzipien, die dem betreffenden Wert selbst entspringen, wird der teleologische Charakter der Methode allein gewahrt.

Die beiden letzten Stufen der Autonomie — nach dem Wert gesetzmäßig konstituiertes Gebiet und Objekt — sind nur durch konstitutive Prinzipien des Wertes zu erreichen. Damit ist auch dann die Frage seiner überindividuellen Gültigkeit erledigt. Ein Wert, der konstitutive Prinzipien als seine eigentümlichen aufzeigen kann, ist damit in seiner überindividuellen Gültigkeit garantiert. Ein Wert, der nicht überindividuelle Prinzipien hat und nicht sein Objekt von Grund auf konstituiert, ist nicht in dem höchsten Sinne autonom, wie es theoretischer und ethischer Wert sind.

Soll aber das Ästhetische autonom sein, soll es überindividuelle Geltung nicht nur als Phänomen unbegreiflicherweise haben, sondern diese Gültigkeit begründen können, so muß es vor allem konstitutive Prinzipien aufweisen können. Sie müssen nur aufgedeckt werden, sie können nicht erst »beschafft« werden. Dann ist zu zeigen, daß das Objekt im Ästhetischen rein ästhetisch konstituiert ist; welche anderen Werte eventuell regulativ mitwirken, ist eine weitere Frage; auch das Theoretische bedarf der regulativen Prinzipien; an der Aufprägung seiner Objektivität aber tritt erst sein spezifischer Charakter hervor.

Wenn der Widerstreit der Meinungen sophistischen Köpfen den zu Grunde gelegten Wahrheitswert und seine überindividuellen gültigen Formen in den Schatten gestellt hat, so hat der Streit über schön und häßlich den konstitutiven Untergrund alles Ästhetischen zurückgedrängt. Nach der Art der Konstituierung ist zu fragen, nicht nach reflexiv herangebrachten Werten, noch nach den Lust- und Unlustgefühlen, die es auslöst.

Wie finden wir die konstitutiven Prinzipien des Ästhetischen? Um sie zu finden, muß vielleicht mancher Irrtum zuvor zerstört werden,

[1]) Es ist vielleicht wichtig, ausdrücklich darauf hinzuweisen, daß, selbst wenn man die psychologistische Form dieser Kantischen Untersuchungen abweist, das Problem des Verhältnisses zweier Arten von Gültigkeit auch für eine wertkritische Betrachtung unverändert hier bestehen bleibt.

der sie verdeckt. Eine Besinnung auf die Voraussetzungen, den Sinn und die Konsequenzen der teleologischen Methode wird uns dabei behilflich sein.

II.

1. Die teleologische Methode.

a) Grundsätze und Sinn der teleologischen Methode.

Bevor wir unser Problem weiter verfolgen, ist eine ausdrückliche Besinnung auf das Verfahren der transzendentalteleologischen Methode notwendig, damit wir alle ihre Konsequenzen gegenwärtig haben.

Zunächst ist der Begriff des Transzendentalteleologischen vor naheliegenden Verwechselungen zu schützen. Es handelt sich hier weder um etwas metaphysisch Teleologisches im Sinne der alten Metaphysik und Naturteleologie, wie es Kant bekämpfte, also nicht um ein vorausgesetztes Bestehen teleologischer Gesetzmäßigkeiten und Zusammenhänge, noch um ein reflexiv Teleologisches, ein Prinzip, nach Gesetzen zu suchen, um eine Einheit von Erkenntnissen herzustellen, ein heuristisches Prinzip. Zu diesem reflexiv Teleologischen ist auch das methodologische Verfahren der Spezialwissenschaften zu rechnen, die, mit einem reflexiven Prinzip der Auslese versehen, wie sie es einem wertbestimmten Gebiet entnehmen, an irgend einen Stoff herantreten und ihn teleologisch, gemäß dem vom erkennenden Individuum gesetzten Zweck, gliedern (Interesse der Mannigfaltigkeit und der Einheit [Kant]; nomothetische und idiographische Wissenschaft [Windelband]; individualisierende und generalisierende Begriffsbildung [Rickert]).

Es handelt sich also weder um das Voraussetzen bestehender Zweckgesetzmäßigkeit, eine metaphysische *causa finalis*[1]), noch um den Zweck der logischen Herausarbeitung bestimmter »Seiten« eines Wertgebietes, die sich als »Seiten« eben durch das Prinzip der Auslese darstellen[2]), um den gesetzten Zweck, den jede Wissenschaft konsequent zu verfolgen hat, wenn sie sich selbst und ihre Voraussetzungen versteht.

Hier handelt es sich vielmehr um die letzten überindividuellen Voraussetzungen aller Wertgebiete, die einen absoluten Wertzweck, ein Werttelos, wie wir es nennen können, als gültig im Sinne des Sollens, nicht als faktisch bestehend aufstellen. Damit ist die weitere

[1]) Vgl. Rickerts Darlegung und Bekämpfung dieser »kausalen« Teleologie. Grenzen S. 373—374.

[2]) Vgl. darüber die ausführliche Darstellung Rickerts in »Grenzen«.

Forderung gegeben, daß die Formen durch ein solches Werttelos begründet und nicht einfach aufgenommen werden. Wichtiger ist aber noch der Grundsatz der kritisch-teleologischen Betrachtungsweise, der die Eigentümlichkeit des Wertes in der Begründung dieser Formen garantiert und somit die Autonomie jedes Wertes in der Formung verlangt. Dieses Grundgesetz alles transzendentalteleologischen Denkens läßt sich folgendermaßen formulieren: Es ist widersinnig, daß etwas teleologisch gesetzt und nicht gesetzt werde, daß ein absoluter Wert in derselben teleologischen Hinsicht gelte und nicht gelte.

Dieser teleologische Grundsatz klingt in seiner abstrakten Form allerdings völlig leer. Sofern Setzen, d. h. Gültigkeitsbehauptung eines Wertes aber sich in diskursivem Sinne nicht mehr deduzieren läßt, ist er der einzig mögliche logische Ausdruck für eine überlogische Aufstellung[1]). Noch leerer mag die Formulierung dieses Grundsatzes klingen, die das Gegenteil ausdrücklich hervorhebt: Es ist undenkbar, daß ein Wert, indem er nicht gilt, gelte. Damit trifft er aber erst den Fehler, teleologische Gültigkeiten aus einer teleologischen Beziehung in eine andere zu übernehmen. Leitet sich die Gültigkeit einer Form nur aus der teleologischen Beziehung ab, in der sie zu einem bestimmten Wert steht, so steht und fällt die Gültigkeit natürlich mit der Gültigkeit des Wertes. Die teleologisch nicht begründete Übernahme einer solchen Form in eine andere Gültigkeitsreihe, etwa von der theoretischen in die ästhetische, behandelt diese Form dann als ein metaphysisch Seiendes, das auch noch ohne jene Gültigkeit »für sich« als Form besteht; sie überträgt also die theoretische Gültigkeit wie ein »Seiendes«, nicht wie ein »Geltendes« in ein Gebiet, wo sie *de jure* nicht gilt. Diese zu metaphysischen Wesenheiten versteinerten Gültigkeiten erschweren und verwirren das kritische Geschäft. Bedenken wir, daß Kant durch strikte Anwendung dieser teleologischen Betrachtungsweise nicht nur die alte Metaphysik, sondern auch die metaphysische Übernahme theoretischer Gültigkeiten in das Ethische zerstörte, so erscheint eine solche ausdrückliche Formulierung des Sinnes der teleologischen Methode bereits weniger leer; daß, was für die Erfahrung gilt, nicht über die Erfahrung hinaus gelten kann, noch was für die theoretische Erkenntnis gültig ist (Kausalität, Dinghaftigkeit als Objekt der Erkenntnis), nicht für die ethische Willensbestimmung gültig ist, — diese befreiende Einsicht in den Sinn einer Gültigkeit, die mehr als die logische Gültigkeit im engeren Sinne besagt, weil sie z. B. das Verhältnis von theoretischer und ethischer Gültigkeit

[1]) Vgl. Windelband, Präludien: »Kritische oder genetische Methode?« S. 328, wo er die logische Unbeweisbarkeit teleologischer Axiome bespricht.

betrachtet, ist nur durch ein solches Zurückgehen auf die Grundlagen der teleologischen Methode zu erreichen: die Begründung aller Formen durch einen Wert, und zwar einen bestimmten Wert, der seine Autonomie wahren soll. Eine tiefere Besinnung auf den Sinn, den diese Gültigkeitsbeziehung dort gewinnt, wo es sich nicht um formale Begriffsverhältnisse, sondern um die setzende Gültigkeitsbehauptung absoluter Werte und ihrer abgeleiteten Formen handelt, ist erforderlich. Es handelt sich bei diesen letzten teleologischen Überlegungen um Verhältnisse zwischen absoluten Werten selbst, die, wo ihre Gültigkeitsgrenzen nicht beachtet werden, ihre »gültigen« Formen als metaphysische Gespenster ins fremde Gebiet schicken.

Die wissenschaftliche Ästhetik hat nun als Hauptaufgabe die Überwindung metaphysischer Gültigkeiten fremder Gebiete durch die teleologischen des eigenen Gebietes zu vollziehen.

Damit zeigt sich, daß die teleologische Methode in doppeltem Sinne antimetaphysisch ist. Einmal in dem Sinne, daß sie die Form der Gegenständlichkeit in wertbestimmte Form »nach dem Entwurf der Vernunft« auflöst, wie wir zu Anfang ausführten; daß sie das Transzendenzproblem des Seins, das metaphysische Sein, in eine teleologische Formung, eine Bestimmung durch den absoluten Wert auflöst. Sodann aber kehrt das Transzendenzproblem in raffinierter, jedoch prinzipiell unveränderter Form innerhalb der kritischen Disziplinen wieder. Denn die teleologischen Gültigkeiten, Formungen, Gebilde (Wertgesetzmäßigkeit, Objekt) stellen sich als seiende auf, sowie sie eine absolute Gültigkeit außerhalb ihres Gebietes beanspruchen [1]). Überall also, wo wir die Gültigkeit eines Wertes sich in einem fremden Gebiet als absolut behaupten sehen, werden wir eine unberechtigte Metaphysik zu erkennen haben. Wo das Werttelos nicht gilt, gelten auch nicht die von ihm begründeten Gebilde.

b) Die teleologische Bedeutung der Gesetzmäßigkeit.

Wir haben es also nicht mit metaphysischen, sondern mit teleologischen Gesetzmäßigkeiten und Objekten zu tun, die von einem bestimmten Wert begründet sind. Gesetzmäßigkeit ist also im teleologischen umfassendsten Sinne der Komplex von Forderungen, in denen ein Wert seine eigentümliche Struktur notwendig entfaltet und

[1]) Deshalb begegnen wir auch dem Abbildproblem, das die kritische Erkenntnistheorie überwunden hat, zum zweiten Male in der Ästhetik, — hier wie dort das Produkt einer falschen Fragestellung, aus der dogmatischen Voraussetzung des Vorhandenseins eben der Gesetzmäßigkeit, die erst teleologisch zu begründen ist.

behauptet. Durch diese teleologische Beziehung schafft er gliedernd eine Anerkennung oder Abweisung von Formungen des Inhaltes. Die Formungen, die gültig sind, können somit stets nur teleologisch gerechtfertigte Formungen sein. Daraus folgt: jede Form einer teleologischen Reihe muß aus dem spezifischen Werttelos ableitbar sein.

Die teleologische Gesetzmäßigkeit gilt also absolut nur im eigenen Gebiet. Hier konstituiert sie das Objekt, das sich somit auch aus der Eigenart des Wertes ableiten lassen muß. Als Objekt im allgemeinsten teleologischen Sinne ist also das zu bezeichnen, was als teleologische Einheit innerhalb der vom Wert begründeten Reihe festgehalten werden muß. So wäre ein theoretisches Objekt z. B. das, was als theoretische Einheit sinngemäß festzuhalten ist; es repräsentiert eine bestimmte Form und ein Stadium der Gesetzmäßigkeit. Es gilt von ihm somit, was vorhin von der Gesetzmäßigkeit gesagt wurde, da beide eine wertbestimmte Formung darstellen.

Wir haben vorhin von regulativen Prinzipien gesprochen im Sinne einer Hilfsgesetzmäßigkeit. Während die konstitutive Gesetzmäßigkeit in einer teleologischen Reihe nur den unbedingt gültigen Wert selbst ausdrückt und nur diesen zu ihrer Begründung erfordert, während der Wert hier Selbstzweck bleibt und die konstitutive Gesetzmäßigkeit nur Träger der Aufgabe ist, wird in der regulativen Gesetzmäßigkeit ein Wert als Mittel in den Dienst dieser Aufgabe gestellt. Diese Art der Gesetzmäßigkeit ist somit nicht aus der Struktur und Forderung des bestimmten Wertes der teleologischen Reihe abzuleiten. Daß sie erforderlich ist, bedeutet nicht schon, daß sie bestimmend ist. Auch der Stoff ist als Korrelat der Formung erforderlich und nicht bestimmend.

Wir werden also im Hinblick auf diese zweite Form der Gesetzmäßigkeit die Definition der teleologischen Gesetzmäßigkeit zu erweitern haben. Gesetzmäßigkeit ist der Komplex von Forderungen, in denen ein Wert entweder als absolut gültiger, als Selbstzweck, seine eigentümliche Struktur notwendig entfaltet oder als bedingt gültiger sie in den Dienst eines anderen Wertes stellt, der teleologisch als Selbstzweck auftritt.

Da wir es nie mit metaphysischen, sondern stets mit teleologischen Formen zu tun haben, muß jede Form überhaupt, die in einem teleologischen Zusammenhang auftritt, ihren Wert nachweisen können, wenn nicht aus dem bestimmenden Werttelos als konstitutive, so aus einem anderen Wert als regulative Form.

Mit dem Blick auf den Grundsatz der teleologischen Methode und auf die verschiedenartige Gültigkeit konstitutiver und regulativer Prinzipien gelangen wir zu folgenden Aufstellungen, die uns zur Klärung

der Frage des Konstitutiven im Ästhetischen und im Theoretischen dienen sollen [1]).

Was in einer teleologischen Reihe als konstitutiv gelten darf,

1. muß absolut bestimmend, Gesetze vorschreibend sein (denn es leitet sich von der absolut gültigen Setzung des Wertes ab);

2. muß die Objektivität verleihen, die innerhalb dieses teleologischen Zusammenhanges gültig ist (denn Objektivität heißt allgemein: absolute Gültigkeit eines Wertes);

3. darf seiner Struktur nach nicht im Widerspruch mit anderen konstitutiven Prinzipien stehen, auch wo es untergeordnet ist (denn die einheitliche widerspruchslose Setzung ist die Voraussetzung aller konstitutiven Prinzipien);

4. darf, als einstimmig mit den konstitutiven Prinzipien, nicht einer Vermittelung bedürfen (aus dem unter 3 angeführten Grunde);

5. darf nicht Anarchie hervorrufen, wenn es konstitutiven Prinzipien übergeordnet wird (denn in einer einheitlichen teleologischen Setzung kann durch Überordnung eines konstitutiven Moments über andere konstitutive nur Hierarchie entstehen);

6. darf nicht Antinomie hervorrufen, wenn es konstitutiven Prinzipien nebengeordnet wird (aus dem unter 3 angeführten Grunde);

7. muß ein konstanter Faktor sein, d. h. an das Werttelos in allen seinen Formungen gebunden sein (denn der Wert, der es begründet, ist als durchweg gültig gedacht);

8. darf nicht durch die Formung überwunden werden wie das Material, sondern muß Aufgabe bleiben als Formungsprinzip (denn was durch das Werttelos gesetzt ist, kann nicht von eben diesem Werttelos überwunden werden, da dieses einen Widerspruch in der Setzung bedeuten würde);

9. muß sein teleologisch gültiges Einheitsprinzip, wodurch auch die Objektform geschaffen wird, aus dem Wert der Reihe selbst ableiten können (denn nur ein solches hat objektive Gültigkeit);

10. muß den Charakter und die Struktur des Werttelos ausdrücken und aufweisen (denn es ist nur eine Auseinanderlegung dieser Wertstruktur und ihrer Forderungen). —

Alle andere Gültigkeit in einer wertteleologischen Reihe ist entweder 1. Heteronomie (als solche unberechtigt) oder 2. regulativ oder 3. Anarchie (Zerstörung der Wertgültigkeit) oder 4. Antinomie (scheinbarer Widerspruch in den Setzungen einer teleologischen Reihe, der

[1]) Die folgenden, scheinbar selbstverständlichen Konsequenzen aus dem kritisch-teleologischen Standpunkt gewinnen ihre Bedeutung, sowie wir uns klarmachen, daß eine Reihe von Problemen der Wertkompetenz zwischen Theoretischem und Ästhetischem an die einzelnen Varianten der Formulierung anknüpfen.

gelöst wird, wenn einer der Faktoren als innerhalb dieser Reihe nicht konstitutiv gültig aufgedeckt werden kann).

Wir werden die Berechtigung einiger Prinzipien, die als konstitutiv auftreten, an diesen Überlegungen nachprüfen, sie verwerfen, wenn sie den Aufstellungen widersprechen, andere anerkennen, wenn sie die Bedingungen erfüllen.

Es wird ferner zu untersuchen sein, ob nicht, wie seinerzeit im Ethischen, so auch im Ästhetischen die theoretische Gesetzmäßigkeit und die theoretischen Formen sich eine Gültigkeit anmaßen, die ihre Kompetenz überschreitet.

Die Gebilde, die uns entgegentreten, tragen stets einen ganz speziell teleologischen Charakter, der bedingt ist durch den Weg von einem spezifischen Wert zu einem spezifischen Ziel. Wir werden also mißtrauischer gegen den Gültigkeitsbereich jedes Gebildes oder jeder Gesetzmäßigkeit werden und das spezifische bestimmende Wertmoment sowie die teleologische Struktur jedes Prinzips untersuchen müssen. Wir werden uns fragen, ob die Begriffe Gesetzmäßigkeit und Objekt, wo sie uns entgegentreten, nicht schon einem spezifischen Wert unterstellt sind, und ob wir somit das Recht haben, sie unverändert in Bezug auf einen anderen Wert zu übernehmen, ohne dessen teleologische Konsequenzen zu vergewaltigen. Wir haben uns also stets zu fragen: Welchem Wertzusammenhang gehören die Gesetzmäßigkeit, das Objekt an? Demgemäß ist seine Gültigkeit oder Ungültigkeit im speziellen Fall zu beurteilen. Was nicht Form der als gültig gesetzten Reihe ist, ist damit zunächst Stoff, denn es ist nicht bestimmend; seine etwaige regulative Gültigkeit ist dann erst vorsichtig aufzudecken.

2. Die Anschauungsprinzipien.

a) Raum und Zeit im Theoretischen.

Wir haben vorhin die Bedingungen betrachtet, unter denen Prinzipien eines Wertes als konstitutiv für das auf ihnen beruhende Objekt anzusehen waren. Es gilt nun, konstitutive Prinzipien für das Ästhetische aufzudecken. Da es sich dabei in jedem Fall um ein Anschauliches handelt, das konstituiert werden soll, so bieten sich uns zunächst die Prinzipien der räumlichen und zeitlichen Erzeugung, die reinen Anschauungsprinzipien dar, die Formen der Anschauung Raum und Zeit, wie sie von Kant dargelegt und als prinzipiell verschiedene Elemente den Kategorien entgegengesetzt werden. Sie stellen eine Formung dar, die als kontinuierliche Sukzession erzeugt wird. Sie sind in der Mathematik als rein apriorische, d. h. formale Prinzipien

gerechtfertigt. Ihr für die formale Anschauung gültiges Einheitsprinzip, das die sukzessive Erzeugung der Gestalten im Raum begründet, nennt Kant produktive Einbildungskraft.

Zunächst jedoch muß ein schwerwiegender Einwand beseitigt werden. Raum und Zeit werden als konstitutive Prinzipien des Theoretischen angesehen; auch die produktive Einbildungskraft, als so rätselhaft und überflüssig auch ihre Funktion im Theoretischen beurteilt wird, gilt für einen Bestandteil der theoretischen Formenreihe. Wäre dies beides richtig, so wäre damit unsere Frage erledigt, denn wir wissen, daß die konstitutiven Prinzipien des speziell Theoretischen nur für den theoretischen Wert und in der theoretisch teleologischen Reihe als konstitutiv gelten können. Es erhebt sich jedoch die Frage: sind Raum und Zeit dort vielleicht nicht konstitutiv? Sind sie vielleicht, als erforderlich zur Konstituierung des theoretischen Objekts, fälschlich zugleich für bestimmend, konstituierend gehalten worden? Auch der Stoff ist erforderlich und nicht bestimmend. Tritt die räumlich-zeitliche Formung dort als Gegebenes oder als Aufgabe auf? Als Mittel oder als bestimmender Zweck? Tragen Raum und Zeit den Charakter dieses ihres angeblich bestimmenden, des theoretischen Wertes? Wenn nicht, was ist das für ein metaphysischer Charakter, mit dem sie dort auftreten? — denn metaphysisch nannten wir jede Form, die sich nicht von einem Wert ableiten läßt, sei er auch nur regulativ, mit bedingter Gültigkeit, in den Dienst eines anderen Wertes getreten.

Der metaphysische, unableitbare Charakter der Raum- und Zeitprinzipien (somit auch ihres Einheitsprinzipes, des »Vermögens der Anschauungen *a priori*« [produktive Einbildungskraft]) im Theoretischen bildet keine geringere Schwierigkeit, wie die des ästhetischen überindividuellen Wertes, der autonom und konstitutiv sein soll und doch angeblich keine konstitutiven Prinzipien und autonom konstituierten Gebilde hat, dem infolgedessen die theoretischen Gültigkeiten, theoretische Gesetzmäßigkeit und Objekt imputiert werden, — alles dies Dinge, die der teleologischen Methode widersprechen.

Ob Raum und Zeit (die reinen Anschauungsformen) in der theoretischen Reihe nicht konstitutiv, somit auch nicht dort einheimisch (»immanent«) und teleologisch begründet sind, würde also näher zu untersuchen sein [1]). Zu diesem Zweck greifen wir auf die zehn Punkte

[1]) Es kann sich hier nur um eine Problemstellung handeln; es wird gefragt, ob Raum und Zeit im Theoretischen konstitutiv sind, ob sie nicht vielmehr ihre konstitutive Geltung im Ästhetischen haben. Die Lösung dieser Fragen fällt einer eingehenderen Untersuchung zu. Im Sinne einer Problemstellung sind also die folgenden Überlegungen mit ihren hypothetischen Annahmen und ihrer Deutung der Kantischen Aufstellungen zu betrachten.

zurück, die sich als wesentliche Bedingungen für die konstitutive Gültigkeit zeigten. Unser Zweifel an der konstitutiven Rolle von Raum und Zeit[1]) im Theoretischen würde also begründet sein, wenn sich nachweisen ließe:

1. daß Raum und Zeit im Theoretischen für sich nicht absolut bestimmend sind, noch Gesetze vorschreiben können — daß also die raum-zeitliche Formung nicht ausschlaggebend ist für die theoretische Gültigkeit eines Gebildes (Problem der anschaulichen Konstituierung);

2. daß Raum und Zeit nicht theoretische Objektivität von sich aus erteilen, sondern daß einzig und allein durch das Hinzutreten von Kategorien ein theoretisch gültiges Objekt, sowie eine theoretisch gültige Folge aus dem rein anschaulichen Raumkomplex und der reinen Zeitfolge zu stande kommt (Problem der Objektivitätserteilung durch Kategorien);

3. daß Raum und Zeit ihrer Struktur nach in Widerspruch stehen zu den anerkannt konstitutiven theoretischen Prinzipien, selbst wenn sie ihnen untergeordnet sind, — daß z. B. sowohl mit dem theoretischen Dingbegriff, der mehr besagen will als bloß anschauliche Ausdehnung und dieses »Mehr« in einem ideellen Punkt als Träger von ebenfalls zu ideellen Punkten gewordenen Eigenschaften dem bloßen Raumkomplex (»Nebeneinander«) entgegensetzt, — als auch mit dem theoretischen Kausalitätsbegriff, der mehr besagen will als reine Folge und dieses »Mehr« in den zwei ideellen Punkten von Ursache und Wirkung dem bloßen »Nacheinander« der undifferenzierten Folge entgegensetzt, — der Charakter der sukzessiven kontinuierlichen Formung durch Raum und Zeit in Widerspruch steht[2]). Nur durch die unbezweifelbare Kompetenz der Kategorien im Theoretischen würde er zur Entscheidung gebracht (Problem der unendlichen raumzeitlichen Kontinuität innerhalb theoretisch diskreter Gebilde);

4. daß Raum und Zeit, als nicht einstimmig mit den theoretisch konstitutiven Prinzipien, einer Vermittlung bedürfen, — und zwar kann dieses nur geschehen durch ein allgemeines Prinzip, das Voraussetzung sowohl für die theoretischen als für die Anschauungsprinzipien ist, — und zwar wiederum nur durch die transzendentale Apperzeption (als Einheitsbeziehung aller Formen), da weder der spezifische Wert (wie ersichtlich) vermitteln kann, noch die teleologische Setzung (Problem des letzten Grundes des Schematismus);

---

[1]) Es wird der Kürze halber hier stets von »Raum und Zeit«, bezw. »raumzeitlich« geredet, da es vorläufig nur auf ihren Charakter als Anschauungsform ankommt. Ihre spezifischen Unterschiede kommen erst später in Betracht.

[2]) Vgl. Kr. d. r. V. S. 165. Alle Erscheinungen überhaupt kontinuierliche Größen.

5. daß die Überordnung von reinen Anschauungsprinzipien über theoretische konstitutive Prinzipien Anarchie hervorruft, so daß das Telos, der Wahrheitswert, nicht erreicht werden kann (Problem der Sinnestäuschung und der ästhetischen »Wirkung«);

6. daß die Nebenordnung der Raum-Zeitprinzipien zu den theoretisch konstitutiven Prinzipien Antinomie hervorruft (Problem der sogenannten mathematischen Antinomien bei Aufhebung des Erfahrungstelos);

7. daß Raum und Zeit kein konstanter Faktor in der theoretischen Formung sind, an die das theoretische Werttelos bis zur letzten Stufe gebunden ist (Problem der notwendig raum- und zeitlosen Form von Begriffsverhältnissen, logischer Folge, Begriffsentwickelung, »letzten Begriffen« (Atom u. s. w.);

8. daß die raum-zeitlichen Prinzipien nur Material darstellen, das durch die Formung überwunden werden soll, nicht Aufgabe, die als Formung bleiben muß (Problem der logischen Überwindung extensiver und intensiver Mannigfaltigkeit der [empirischen] Anschauung [Rickert]);

9. daß Raum und Zeit ihrem Einheitsprinzip nach nicht aus dem Theoretischen ableitbar sind (Problem der produktiven Einbildungskraft);

10. daß Raum und Zeit den Charakter und die Struktur des theoretischen Wertes überhaupt nicht ausdrücken und aufzeigen (Problem des durchgängigen Charakters von Theoretischem und Raum-Zeitlichem).

Sollten sich nun Raum und Zeit als nicht konstitutiv im Theoretischen herausstellen, so fragt sich erstlich, welche Bedeutung sie dort haben. Nehmen wir an, daß sie regulativ sind, worauf mehrfache Andeutungen Kants über die Rolle der Anschauungsprinzipien hinweisen [1]), daß sie dem Anschauungsmaterial eine bedingt-gültige Form erteilen, wenn sie es auch nicht im Sinne theoretisch gültiger Objektivität formen können, so bleibt doch noch immer die zweite Frage, da sie rein apriorische Prinzipien sind: welches ist der Wert, der ihre Voraussetzung ist?

Wenn sie im Theoretischen regulativ sind, können sie doch sehr wohl, wie wir an früheren Beispielen zu zeigen versuchten, in einem anderen Gebiet konstitutiv sein, denn sie sind weder reflexive Prinzipien, noch Voraussetzungen in jenem überkonstitutiven Sinn; das Kriterium der Umkehrbarkeit darf ihnen somit zukommen. Welches ist das Wertgebiet, in dem die räumliche oder zeitliche Gestaltung, die anschauliche Gestaltung, aus einem Mittel der Erkenntnis und der theoretischen Konstituierung zu einer Aufgabe wird?

[1]) Kr. d. r. V. S. 517, 222, 173, 485, 156—157.

Wir werden vorläufig auf den ästhetischen Wert verwiesen, der mit der Anschauung, sie sei räumlich oder zeitlich, in jedem Fall auf das engste verknüpft ist.

Die Prinzipien von Raum und Zeit haben im Ästhetischen keinen teleologischen Grund, die Anschauung zu diskreten Dingen, Eigenschaften, Ursachen und Wirkungen zu erstarren und zu zerspalten, zwischen denen dann erst wieder Relationen hergestellt werden müssen, wie im Theoretischen [1]). Die sukzessive Erzeugung der Gestalten im Raume, die rein anschauliche (und daher in der Erfahrung theoretisch noch ungültige) räumliche Umfassung (Komplex), die rein zeitliche Sukzession erzeugen Gebilde wesentlich anderer Art als die theoretischen. Hier ist die Kontinuität der Formung gewahrt. Wo nichts getrennt ist, da ist auch nichts zu vereinigen, sondern nur ein Kontinuierliches zu gliedern. Als reiner stetiger Formungsverlauf gemäß dem Wert, ohne weitere Reflexion auf diese Formung, würde diese Gesetzmäßigkeit sich auch in keiner Weise als Daseiendes darstellen. Es muß ferner versucht werden, zu zeigen, daß und wie sich diese Prinzipien als konstitutive bewähren, wie sie sich darstellen, wenn sie aus einem Gegebenen zu einer Aufgabe werden.

Zuvor gilt es aber noch ein weiteres Hindernis zu beseitigen, das der Anerkennung der absoluten Gültigkeit der reinen Anschauungsgesetzmäßigkeit für das Ästhetische im Wege steht — bestimmte Gültigkeitsansprüche des Theoretischen.

b) Abweisung theoretischer Gültigkeiten im Ästhetischen.

Wir greifen noch einmal auf die Ansicht zurück, die die ästhetische Formung auf theoretische Gültigkeiten als absolute stützen will. Wie weit diese theoretischen Gültigkeiten regulativ, als ordnende Hilfsgesetzmäßigkeiten auftreten, ist eine Frage, die erst eine Einzeluntersuchung über die Künste zu berühren hat. Prinzipiell muß die autonome Ästhetik jede bestimmende Mitwirkung des Theoretischen abweisen.

Die Kategorien erwiesen sich als spezifisch theoretisch-teleologische Formungen und als Gesetzmäßigkeit, die den Formen der reinen Anschauung erst theoretisch objektive Gültigkeit verlieh. Auch die

[1]) Vielmehr haben sich von jeher Schwierigkeiten und scheinbare »Antinomien« d. h. eine unendliche Reihe, die sich aus dem alternierenden Prävalieren zweier als in gleichem Grade als gültig behandelter Faktoren ergibt, entgegengestellt, wenn das Kontinuierliche in die Bedingungen des Theoretischen als Diskretes eingeordnet werden sollte. Auch die Bedeutung der Infinitesimalrechnung hängt bekanntlich mit diesem Problem der begrifflichen Bearbeitung eines Kontinuierlichen zusammen.

Theorie, welche die Kategorien als Formen des urteilenden Bewußtseins überhaupt bezeichnet [1]), kann diesen Formen keine bestimmende Gültigkeit im Ästhetischen zusprechen. Wo der Wahrheitswert nicht gilt, hat die Urteilsform keine konstitutive Bedeutung. Wo das Urteil nicht gilt, gelten auch nicht die Formen, die es begründet. Unter diesen Formen tritt nach Rickert die Kategorie der Gegebenheit als die grundlegende auf [2]). Er löst noch eine Form der Gegebenheit als spezifisch theoretische Form von dem Inhalt des Gegebenen ab [3]). Sie ist also nur innerhalb ihrer Wertreihe absolut gültig; mit ihr stürzt auch die bestimmende Gültigkeit der anderen Kategorien, die sie trägt.

Zugleich wird im Gegensatz zu der Abbildtheorie eine Theorie über das Ästhetische aufzustellen gesucht, die es als Umbildung [4]) des Theoretischen, analog den methodologischen Umformungen konstitutiver Kategorien hinstellt. Umbildung setzt aber voraus, daß schon ein gültiges »Gebildetes«, Geformtes vorliegt. Mit welchem Recht aber dürfen wir, vom ästhetischen Wert und seinen Formungen einerseits, vom Stoff (als Korrelat dieser Formen) anderseits ausgehend, ein solches »Geformtes« bereits als gültig voraussetzen? Von dem Theoretischen als dem »erforschtesten« Gebiet ausgehend, müssen wir die anschauliche Formung durch Raum und Zeit zunächst von den übergeordneten und bestimmenden theoretischen Kategorien befreien, um ihre eigene Struktur zu erkennen. Was soll nun dieser Anschauungsgesetzmäßigkeit wiederum noch vorgehen? Warum muß diejenige Gesetzmäßigkeit, die sich erst auf die Anschauungsgesetzmäßigkeit stützen muß, auch dort maßgebend sein, wo diese Anschauungsgesetzmäßigkeit ohne theoretischen »Oberbau« und frei nach ihrem eigenen Wert sich entfaltend gedacht wird? Wird der Anschauungs-

[1]) Rickert, Gegenstand der Erkenntnis S. 207.

[2]) Ibid. S. 194, 214.

[3]) Rickert hat (Gegenstand der Erkenntnis S. 166 ff.) den Gegebenheitscharakter als ein theoretisch formendes Moment noch nachgewiesen, während zuvor dieses »Gegebensein« noch metaphysisch als Inhaltliches dem Stoff verschmolzen gedacht wurde. Durch diesen Nachweis des Gegebenen als Produkt einer Urteilsbejahung ist der speziell teleologische Charakter dieser Formung klargestellt. Dies ist für das Verständnis des Ästhetischen von weittragender Bedeutung.

[4]) Ibid. S. 239. »Die Kunst will Wirklichkeit darstellen. Was bedeutet die ästhetische Gestaltung im Vergleich zur wissenschaftlichen Begriffsbildung? Was ist die Wirklichkeit die der Künstler meint? Ist sie das, was vom erkenntnistheoretischen Gesichtspunkt unter objektiver Wirklichkeit verstanden werden muß? Kann die Kunst diese Wirklichkeit abbilden, wie der Naturalismus glaubt, oder ist auch in der Kunst nur eine Umbildung des Wirklichen nach bestimmten Normen oder Idealen möglich, und vermag also nur eine ‚idealistische' Ästhetik das Wesen der Kunst zu verstehen?«

gesetzmäßigkeit ein unmittelbares Verhältnis zum anschaulichen Stoff im weitesten Sinn zugestanden — und deswegen werden ja Raum und Zeit eben als Anschauungsformen bezeichnet — so ist nicht zu verstehen, warum sie der Vermittlung des Theoretischen bedürfen soll, um die Anschauung zu gestalten. —

Gewiß läßt sich in eingeschränktem Sinne von bestimmten Arten des Ästhetischen sagen, daß sie eine Umbildung der theoretischen Formen seien, sofern eben das Interesse nur dahin gewandt ist, die Umwandlung der als maßgebend betrachteten theoretischen Formung, den Unterschied zwischen der »Formung« und der »Umformung« in Betracht zu ziehen. Einmal aber kann diese Betrachtungsweise nicht durchweg gültig sein, weil diese theoretischen »Formungen« nicht einmal als regulative Prinzipien mit bedingter Gültigkeit durchweg im Ästhetischen aufzuzeigen sind, da die spezifische, anschauliche, ästhetische Formung vielfach gleich an das rohe Material von Anschauung und Empfindung oder gefühlsmäßigen Momenten ansetzt; das Prinzip ist also nicht ausreichend; zweitens aber findet dadurch eine Verschiebung des Schwerpunkts der Betrachtung statt, indem das Interesse, statt auf die Ausgestaltung des ästhetischen Wertes, auf die Rolle, die der theoretische Wert in dieser teleologischen Reihe spielen kann, gelenkt wird; dieses Prinzip ist also irreführend, weil es einen sekundären Gesichtspunkt zum primären macht. Solches Irregeführtwerden liegt nahe bei ästhetischen Formungen, wie z. B. den bildenden Künsten, wo der Anspruch einer unbedingten Gültigkeit des Theoretischen bestimmte ästhetische Probleme überhaupt verdeckt. Die unzureichende Fragestellung wiederum zeigt sich vor allem klar in der Musik; man fragt sich vergeblich, von welchem theoretisch konstitutiv Geformten sie eine Umbildung vorstellt. Weder hat sie ein »Objekt« im theoretischen Sinne aufzuweisen, noch ist ihre Folge als eine kausale oder logische Folge zu verstehen.

III.

1. Raum und Zeit im Ästhetischen.

Wir nahmen zur Betrachtung des Problems der autonomen Ästhetik hypothetisch an, daß Raum und Zeit für die Anschauung konstitutiv sind, und daß es der ästhetische Wert ist, der sie begründet. Für ersteres finden wir Hinweise bereits bei Kant[1]); für letzteres sollen uns die folgenden Überlegungen zum Anhaltspunkt dienen. Die An-

[1]) Kr. d. r. V. S. 157, 172, 173, 517.

schauung, die im Theoretischen Mittel war, würde demnach jetzt Zweck, d. h. die Ausgestaltung der Anschauung gemäß dem ästhetischen Wert nach seinen formalen Prinzipien würde Aufgabe [1]).

Dagegen erhebt sich ein naheliegender Einwand. Was haben Raum und Zeit, so wie wir sie aus dem theoretischen Zusammenhange kennen, mit dem zu tun, was wir ästhetisch nennen? Heißt das nicht eine ästhetisierende Betrachtungsweise da hinein tragen, wo von solchen, in diesem Fall sekundären Gesichtspunkten noch gar nicht die Rede sein kann, in die theoretische Wirklichkeit?

Dagegen ist zweierlei anzuführen. Erstens, daß die Prinzipien ihre ganze Eigentümlichkeit erst da entfalten können, wo sie in ihrem eigenen Gebiet sind und gemäß der Aufgabe ihres eigenen Wertes angewandt werden. Demnach kann der »ästhetische« Charakter von Raum und Zeit überhaupt nicht im Theoretischen zur Entfaltung gelangen. Auch die Freiheit als regulatives Prinzip in den theoretischen Antinomien ist nur ein blasser Schatten der »positiven« Freiheit im Ethischen und kann erst dort ihren vollen Sinn und ihre Bedeutung zeigen.

Zweitens ist jene zu enge Auffassung des Ästhetischen zu verlassen, die es nur reflexiv, im Sinne einer schönheitelnden Betrachtung, und nicht konstitutiv, als Formungsprinzip eines Anschaulichen, hinstellt. Raum und Zeit sind allerdings nicht »schön«, sondern formende Anschauungsprinzipien, die den Stoff gemäß dem ästhetischen Wert konstituieren. Aber auch die Kausalität ist, wenn auch teleologisch begründet durch die Beziehung auf den Wahrheitswert, doch nicht im reflexiven Sinne »wahr«, sondern ein theoretisch konstitutives Prinzip, das die Wertung »wahr und falsch« möglich macht, da sie etwas konstituiert, auf das die Begriffe wahr und falsch überhaupt anwendbar sind, und das eben deshalb nicht selbst schon als wahr und falsch bezeichnet werden kann, sowenig wie Raum und Zeit als schön und häßlich. Trotzdem bilden beide den notwendigen konstitutiven Unterbau des spezifischen Wertgebietes.

Wenn Raum und Zeit konstitutive Prinzipien des Ästhetischen sind, so müssen sie den Bedingungen entsprechen, die wir vorhin aufstellten. Da dem Ästhetischen entsprechend seiner unvollkommen anerkannten Autonomie überhaupt keine eigentlich konstitutiven Prinzipien zugesprochen worden sind, sondern es sich nur auf einer heteronomen Basis von theoretischen Prinzipien als reflexive Betrachtungsweise erhob, so erleiden diejenigen Sätze einige Abänderungen, die sich auf das Verhältnis von den prätendierten zu den anerkannten

[1]) Vgl. C. Fiedler, Schriften über Kunst S. 344—345, 328—329, 309, 312.

konstitutiven Prinzipien des Wertes beziehen. Immerhin ist ein Vergleich mit der Rolle der theoretischen Prinzipien nützlich.

Raum und Zeit (unter Voraussetzung ihrer Bestimmtheit durch den ästhetischen Wert) würden also (jedes) für das Ästhetische als konstitutiv betrachtet werden können:

1. Wenn sie absolut bestimmend, gesetzvorschreibend sind, d. h. wenn die räumliche oder zeitliche gesetzmäßige Formung für das Ästhetische als Ästhetisches bestimmend ist.
2. Wenn sie die ästhetische Objektivität verleihen.
3. Wenn sie nicht in Widerspruch untereinander stehen.
4. Wenn sie untereinander keiner Vermittlung bedürfen.
5. Wenn sie nicht Anarchie hervorrufen, sofern sie einander übergeordnet sind oder überhaupt ein oberstes Prinzip darstellen, sondern im Gegenteil ihre Unterordnung unter ein anderes Prinzip im Ästhetischen Anarchie, d. h. Zerstörung der Wertgesetzmäßigkeit, hervorruft (Problem der positiven Bedeutung der Sinnestäuschung im Ästhetischen; »Verstandestäuschung« im malerischen Sehen).
6. Wenn sie untereinander keine Antinomie bilden, wohl aber in einem fremden Werttelos (theoretischen), sofern sie einem konstitutiven dort nebengeordnet werden.
7. Wenn sie konstante Faktoren sind, d. h. an das ästhetische Werttelos in jeder Formung gebunden sind, wenn also das Ästhetische als Ästhetisches nur in räumlicher oder zeitlicher Gesetzmäßigkeit auftreten kann.
8. Wenn sie durch die ästhetische Formung nicht überwunden und ausgeschaltet werden (als Material), sondern Aufgabe bleiben (als Formprinzipien).
9. Wenn ihr gültiges teleologisches Einheitsprinzip die Objektform schafft und aus dem Wert der Reihe selbst ableitbar ist.
10. Wenn sie den Charakter und die Struktur des ästhetischen Werttelos ausdrücken und aufzeigen.

Was das Einheitsprinzip betrifft, so wären im Anschluß an diese Überlegungen noch die Fragen näher zu betrachten:

1. Ob die produktive Einbildungskraft bei Kant einen spezifischen Einheitsbezug für die anschaulichen Prinzipien bildet (als »Vermögen der Anschauungen *a priori*«).
2. Ob sie bei Kant ein selbständiges Einheitsprinzip bildet für die Anschauungsformen, insofern als sie nur der transzendentalen Apperzeption direkt und erst durch diese den speziell theoretischen Kategorien unterstellt ist, ferner ob somit die transzendentale Apperzeption einen allgemeinen Charakter bei Kant trägt. Im letzteren Falle ist die Lösbarkeit der produktiven Einbildungskraft von ihrer regulativen (zufälligen) Unterordnung einzusehen.

2. Das Ästhetische als Prinzip der kontinuierlichen Formung.

Die reinen Anschauungsprinzipien, die wir als konstitutive Prinzipien des Ästhetischen vorläufig annahmen, tragen den Charakter einer stetigen sukzessiven Formung, einer kontinuierlichen Erzeugung der Einheitsform, in der die Unterscheidung in diskrete Objekte, Eigenschaften u. s. w. teleologisch keineswegs begründet ist. Wo sie diesen Charakter verlieren, sind sie in ein theoretisches starres Gegebenes verwandelt. Denn die reine Anschauung kann im Theoretischen nicht wiederum Aufgabe werden, weil sie hier, nachdem sie eine gewisse anschauliche Formung geleistet hat, den Charakter des Gegebenen tragen muß, auf dem sich die Formungen und Aufgaben des Theoretischen weiter aufbauen. Würde dieses »Gegebene« sich wiederum in eine Aufgabe verwandeln (die als Aufgabe ebenso unendlich ist, wie die theoretische), so käme das Theoretische nie zum Ansatzpunkt seiner Formungen; es verlangt ein Gegebenes, als Widerstand und »Gegenstand« sozusagen, an dem sich die weiteren Aufgaben entfalten. Raum und Zeit dürfen also aus teleologischen Gründen im Theoretischen nicht den Charakter einer Aufgabe tragen, weil damit wiederum der Anstoß zu einer unendlichen Formung, und zwar in anderer Richtung als der theoretischen, gegeben wäre. Umgekehrt: wo ein raumzeitlich Konstituiertes den Charakter eines Gegebenen trägt, da wird es zum theoretischen Ding, und die ästhetische Aufgabe hat dort nicht eher eingesetzt, als bis dies gegebene Raum-Zeitliche in eine Aufgabe verwandelt ist. Das Ästhetische ist also Formung auch da noch, wo für das Theoretische schon das Gegebene, der Stoff liegt, das »Ding«, das als Raum-Zeitliches im theoretischen Zusammenhang bereits als Gegebenes erledigt ist, muß noch in die Aufgabe anschaulicher Beziehungen und formender Synthesen aufgelöst werden. Es kann nicht als Gegebenes erfaßt, sondern nur als Aufgegebenes in weitere Formung aufgelöst werden.

Wir sprechen dem Ästhetischen damit den Charakter einer kontinuierlichen Formung im eminenten Sinne zu[1]). Nicht nur wird das reine Raum-Zeitliche selbst aus einem toten Gegebenen hier zu

[1]) Auch Cohen vertritt eine ähnliche Ansicht über den Charakter des Ästhetischen, wenn auch vom Standpunkt des Bewußtseins ausgehend (Kants Begründung der Ästhetik S. 175), »es ist also Spontaneität hauptsächlich und vornehmlich, was diese Bewußtseinsrichtung mehr als andere charakterisiert.« S. 95: »zeigt doch die Kunst am durchgreifendsten ... daß alle Art von Wirklichkeit ein Gebild des Bewußtseins sei«.

einer kontinuierlichen Formung, sondern selbst die Inhalte, die auch für eine theoretische Besinnung auf die Formen von Raum und Zeit trotzdem und immer Inhalte bleiben, werden hier noch zu Formalem erhoben. Das Verhältnis von Farben und Tönen, das Verhältnis von Gefühl und äußerer Anschauung wird hier noch von der Formung ergriffen und in die Sphäre der Formen erhoben. Psychologisch geredet: die passiv rezeptiven Sinnesempfindungen, die dumpfen Eindrücke und Gefühle werden durch das Ästhetische zur Tätigkeit gesteigert. Das Hören wird im Komponieren zum aktiven Hören, das Sehen im bildenden Künstler zum aktiven Sehen, ebenso, mit dem Gefühl vereint, das aus seinem dumpfen Druck befreit wird, zu einer gestaltenden Gefühlsanschauung. Ein Prinzip der formenden Tätigkeit steigt hier bis in die dunkelsten Regionen, bis an die Wurzeln unserer gesamten Fähigkeiten hinab und befreit die tote Passivität der Sinne und Gefühle, die immer nur dem Verstand dienen oder der Vernunft gehorchen mußten, zur Freiheit der formenden Gestaltung. Ebensowenig, wie dieses Gestaltungsprinzip dem Passiven entnommen sein kann, ebensowenig kann es seine spezifische Aktivität erlangen, ohne die tätige Mitwirkung dieser gebundenen Mächte. Die innigste Verschmelzung von Formendem und Stoff muß hier angenommen werden. Was also im Theoretischen noch Gegebenes und Stoff war, wird hier im Ästhetischen Aufgabe und Form, sowohl was die »reinen Formen« Raum und Zeit anbelangt, als was die Beziehungen betrifft, die durch diese Formungen in ihrem Einheitsbezug hergestellt werden. Anderseits sehen wir die Grenzen von Theoretischem und Ästhetischem in Bezug auf Anschauliches da laufen, wo das Ästhetische zu »Gegebenem« wird und so in ein theoretisches Ding erstarrt. Seine Aufgaben liegen noch tiefer als die des Theoretischen, seine Formung setzt da ein, wo die des Theoretischen aufhört. Das Ästhetische hat die Aufgabe, bis auf die letzte Stufe der Möglichkeit den Stoff von Grund auf formend zu konstituieren. Seine Konstituierung tritt da ergänzend ein, wo die theoretische versagt. Dem unerkannten Ding substituiert sich der räumlich nach reinen Anschauungsprinzipien gestaltete Komplex; daher die »Sinnestäuschung« für ein unbekanntes oder unerkanntes Objekt. Im Ästhetischen wird diese »Täuschung« berechtigte Konstituierung, denn dort gilt nur die Gesetzmäßigkeit der Anschauung, und die »Verstandestäuschung«, das »begriffliche Sehen«, wird nun zu einer Störung und zu einem Lückenbüßer in der ästhetischen Aufgabe der Formung.

Mit dem Gedanken an die stetige Anschauungsformung im Ästhetischen und im Hinblick auf die Grenzen, die ihm gezogen sind, um nicht zu einem Theoretischen zu werden, müssen wir den Sinn unter-

suchen, den die Ausdrücke Gesetzmäßigkeit und Objekt im Ästhetischen gewinnen.

Aus der Forderung der stetigen sukzessiven Erzeugung der Form, sowie aus der Abweisung der theoretischen Einheitsbeziehung von Diskretem zu Diskretem, wodurch erst der Charakter der kategorialen Formung begründet ist, geht bereits hervor, daß Sukzession und teleologisch gegliederte Komplexbeziehung die gesetzmäßigen Formen des ästhetischen Zusammenhanges darstellen werden. Die Gesetzmäßigkeit ist hier nicht eine starre Einheitsbeziehung, sondern teleologisch bestimmte Produktion der Form am Stoff. Das ästhetische Objekt wird also allgemein das sein, was als anschauliche Einheit, nach einer teleologischen Determinante des formenden Produktionsverlaufes festgehalten werden muß, innerhalb einer Sukzession, die selbst eine rein anschauliche Einheit bildet.

Daß der Begriff der theoretischen Wirklichkeit für das Ästhetische nicht gelten kann, ergibt sich aus teleologischer Überlegung. Diese Wirklichkeit kann stets nur der Zusammenhang spezifisch theoretischer Gesetzmäßigkeiten und Objekte sein. Wo diese nicht gelten, gilt auch nicht ihr Begriff der Wirklichkeit. Sie ist selbst das Produkt eines Werttelos — wie kann sie für das Produkt eines anderen Werttelos gültig sein? Ist das »Dasein« als Form Urteilsprodukt, so kann die daseiende Wirklichkeit dort nicht gelten, wo das Urteil nicht gilt. Sie ist ein speziell theoretisch-teleologischer Begriff; in ihr liegt schon die ganze Vergewaltigung des Mannigfaltigen der Sukzession durch die Setzung als »eines«, als ein Beharrliches, an das der identische und konstante Begriff ansetzt.

3. Die Synthese im Ästhetischen.

Die Ästhetik bedurfte konstitutiver Prinzipien und eines selbstkonstituierten Objekts, um autonom zu sein, — eines spezifisch-ästhetisch orientierten Einheitsbezuges. Das Recht der eigenen Synthese, die nicht von den letzten Zwecken und dem Wert des Theoretischen abhängt, wie der Dingbegriff, kann erst die Autonomie vollenden, die durch die eigenen konstitutiven Prinzipien angebahnt wird. Denn diese, wenn wir Raum und Zeit als solche annehmen, sind selbst noch nicht der Einheitsbezug[1]); nur vollzieht sich aller Einheitsbezug im Ästhetischen durch Raum- und Zeitprinzipien und stellt sich in diesen Formen der Anschauung dar, wie aller theoretische Einheitsbezug sich in den

[1]) Vgl. Kant, Kr. d. r. V. S. 678.

Kategorien der Dinghaftigkeit und Kausalität vollzieht (respektiv in der reflexiven Sphäre in Identität und logischer Folge) und in ihnen sich darstellt. Schon um die Raum- und Zeitprinzipien aufeinander zu beziehen, wäre ein solcher spezifischer Einheitsbezug außer ihnen notwendig.

Die Bedeutung dieses Einheitsbezuges zeigt sich auch noch in anderer Hinsicht. Nicht nur können die formalen Anschauungsprinzipien untereinander und zueinander in höhere Einheitsbeziehungen dadurch treten, z. B. Raumformen untereinander und Raum- und Zeitformen zueinander, auch die Inhalte dieser Formprinzipien werden dadurch in ein formales Verhältnis gesetzt. Wer kein spezifisch ästhetisch orientiertes Einheitsprinzip anerkennt, sondern nur ein theoretisches, kann nur noch Raum und Zeit, wie sie auch im Theoretischen als »formale« Prinzipien auftreten, anerkennen. Er wird also nur die räumlich-zeitlichen Verhältnisse selbst als noch zur ästhetischen Form, mithin zum »Schönen« gehörig anerkennen. Damit wird ein »abstrakter Formalismus« Platz greifen, der nicht mit einer formalen Ästhetik zu verwechseln ist. Ersterer wird z. B. alles, was sich auf Farben- und Klangverhältnisse stützt, abweisen müssen (wie es auch Kant getan hat); Farbe und Ton sind dann nur »Angenehmes« am Kunstwerk — sie sind Stoff (wie sie es im Theoretischen selbstredend nur sein können, da die Gestaltung der Anschauung für sich dort nicht Aufgabe ist). Sie erhalten ihr formales Moment im Ästhetischen jener Ansicht nach nur durch ihre Aufnahme in die reinen Formen von Raum und Zeit, die Zeichnung wird damit z. B. zum allein Ausschlaggebenden in der Malerei gemacht — ein abstrakter Raumformalismus; diesem wird sich in der Musik ein ebenso abstrakter Formalismus der »musikalischen Zeichnung« an die Seite stellen. Dieser Formalismus ist konsequent, wenn kein spezifisch ästhetisch orientiertes synthetisches Prinzip angenommen wird.

Haben wir aber ein solches, so werden wir den Begriff des Ästhetischen dahin erweitern können, daß Farbe und Klang sowie Inhalte einer Dichtung ebenfalls zu formalen Momenten erhoben werden, wenn es sich nämlich um das Verhältnis von Farben, von Klangfarben, von poetischen Inhalten handelt.

Diese Herstellung eines Verhältnisses ist aber nicht durch Prinzipien möglich, die selbst diese Inhalte in ihre Form aufnehmen; die räumliche Ausdehnung einer bestimmten Farbe, die zeitliche Dauer einer bestimmten Klangfarbe ist für sich noch nicht ästhetisch. Daß aber jene Farbe in einer bestimmten Ausdehnung innerhalb anderer Farben erscheint, eine musikalische Klangfarbe in bestimmter Länge oder Kürze und in der Umgebung bestimmter anderer Klänge auftritt, ist

ein eminent formales Verhältnis, das dem räumlich-zeitlichen Verlauf einer »Anschauung«, dem Verlauf einer Linie, eines Konturs, eines Themas weitere spezifisch ästhetische Momente hinzufügt. Gerade daß das, was im Theoretischen »Inhalt« ist, vom Ästhetischen noch zur Form erhoben werden kann, zeigt, daß das Ästhetische im eminenten Sinne Formung ist.

Die formale Ästhetik und der ästhetische Formalismus zeigen ihren Gegensatz ferner darin, daß letzterer konsequenterweise nur die geometrischen Figuren, ersterer auch das Verhältnis von Farben zu einem Ästhetischen erheben kann. Weil die formale Ästhetik autonom ist, so schaltet sie frei mit allen Inhalten, denn sie erhebt sie zu Formalem; nur die Forderung, daß die spezifisch ästhetische Form als das Wesentliche angesehen werde, muß sie aufrecht erhalten, wie die formale Ethik nur das als ethisch anerkennen kann, was die Form der Pflicht angenommen hat und die buntesten Inhalte darin duldet.

Wir überblicken kurz die Folgen, die das Recht der spezifisch ästhetisch orientierten Synthese nach sich zieht. Sie zeigen sich noch an einem Punkte — in dem freien Schalten mit den Prinzipien selbst.

In der modernen Mathematik sind die Anschauungsprinzipien nicht den Bedingungen der Erfahrung unterworfen. Sie konstruiert hier freie Gebilde, die sich in einer Dimension, in zwei, in drei Dimensionen erstrecken, und stellt sie anschaulich dar. Sie konstruiert Räume, die von dem Empirischen unabhängig sind, und verleiht ihnen die Zahl der Dimensionen, die ihr zu ihren eigenen Zwecken erforderlich sind. Sie können allerdings nicht empirisch anschaulich dargestellt werden.

Die Malerei hat ihr Interesse und ihren Zweck im rein Anschaulichen. Wäre sie von der Erfahrung abhängig, so dürfte sie nur die dreidimensionalen Gebilde der Erfahrung darstellen, die Qualitäten des dreidimensionalen Anschauungsgebietes. Wenn aber im Ästhetischen die Anschauungsprinzipien bestimmend sind und ein vom ästhetischen Wert bestimmtes Prinzip der Synthese haben, so erhält die Malerei das Recht, die Prinzipien der Anschauung nach rein anschaulichen Gesichtspunkten, also nicht um Gegenstände der Erfahrung »wiederzugeben«, zu verwenden. Sie kann daher in der Konstituierung ihrer Anschauung zu ästhetischen Gebilden sowohl das Interesse an der eindimensionalen Linie, wie der zweidimensionalen Fläche, wie dem dreidimensionalen »Körper«, d. h. Anschauungskomplex, vorwalten lassen, denn sie bestimmt die Gesetze ihres eigenen Raumes nach ihren eigenen anschaulichen Zwecken. Wie weit wir diese Gebilde als »Gegenstände« der theoretischen Wirklichkeit »erkennen«, ist eine Frage von nur empirischer Bedeutung. Wer gelernt hat, die Gegen-

stände des empirischen Raumes als Linie oder Fläche zu sehen, wird sie auch »erkennen«, wenn die Malerei sie, vom Interesse dieser Anschauungsprobleme gerade beherrscht, darstellt. Wer es nicht gelernt hat oder sein Sehen von dem empirischen Verhalten nicht befreien kann, wird diese Anschauungskonstitution als sinnlos empfinden. Daß wir die Anschauung wenigstens stets als dreidimensionale interpretieren und nur als dreidimensionale verstehen, ist im Grunde auch noch eine ungenaue Ausdrucksweise. Wir verstehen und interpretieren sie stets als theoretisches Ding; ob wir nun dieses Ding zweidimensional oder dreidimensional gesehen haben, ist Frage unserer Schulung und unserer anschaulichen Phantasie, wie weit sie sich vom Drucke des Erfahrungszweckes lösen kann. Es kann der Malerei nicht eine Reihe von Aufgaben verboten werden, weil das gewöhnliche Sehen nicht mit dem malerischen Sehen zusammenfällt. Es ist klar, daß die Probleme der Fläche ebensowenig erschöpft werden können, wenn die anschaulich entgegengesetzten Probleme der »Körperhaftigkeit« sich vordrängen, als (anerkanntermaßen) die Probleme des plastischen dreidimensionalen Sehens erschöpft werden, wenn die Probleme der Fläche sich aufdrängen. In der Regel ist aber das Problem der plastischen Behandlung das einzige vom empirischen Sehen geduldete und gebilligte neben dem Problem des Konturs. Man vergißt, daß auch diese »dreidimensionale« Behandlung einer Fläche, der Malfläche, die dem »natürlichen Sehen« entsprechen soll, schon Erziehung voraussetzt. Ein naives Auge sieht auch vor den meisten »dreidimensionalen« Bildern nur ein Gewirr. Nicht nur muß jede Kunst ein Ausleseprinzip aus der unendlichen Mannigfaltigkeit »anschaulicher« Probleme darstellen, sondern innerhalb jeder Kunst wird ein Ausleseprinzip sich noch geltend machen müssen, um eine in sich geschlossene Aufgabe zu Ende zu führen. Die Musik ist insofern besser dran, als sie auf die ruhige Nebeneinanderbreitung von Klangfarben, die die lebhafte rhythmische Bewegung ausschließen, rhythmische Bewegung folgen lassen kann, die die volle Wirkung des reinen Klanges notwendig aufhebt. Auch sie kann nicht zwei Aufgaben zu gleicher Zeit leisten, wohl aber nacheinander im selben Ganzen. Die Kombination dieser beiden Elemente stellt ein Drittes, Neues dar, welches aber nicht »ebendasselbe« leistet, wie die Verfolgung und Ausgestaltung jedes einzelnen Momentes.

Hat also die Malerei nicht die Verpflichtung (noch die Möglichkeit) »Gegenstände abzubilden«, in dem Sinn, daß sie ihnen diejenige anschauliche Form verleihen muß, unter der das durchschnittliche Sehen sie in der Erfahrung kennt, und sind ihre Prinzipien und ihre Aufgaben rein anschauliche, so kann ihr keineswegs verwehrt werden,

die Anschauung nach der Aufgabe zu konstituieren, die sie sich gesetzt hat. Im Porträt, wo wir die Anschauung so konstituiert sehen wollen, wie wir sie in der Erfahrung vor Augen haben, wird die Malerei mehr oder weniger sich nach dem Eindruck der Erfahrungsgegenstände richten. Ein nach allgemeinen, rein anschaulichen Prinzipien und ein nach dem »Ähnlichkeitsprinzip« konstituiertes Bild werden demnach hier besonders auseinandertreten. Sucht die Plastik, die auf den dreidimensionalen Erfahrungsraum angewiesen ist, ihre Gebilde nach Prinzipien des zweidimensionalen malerischen Bildes zu konstituieren, so wird sie damit notwendigerweise auf Schwierigkeiten und Unvollkommenheiten stoßen, denn der vernachlässigte dreidimensionale Erfahrungsraum wird sich am Werk rächen, indem er seine konträren Prinzipien geltend macht [1]). Als Zeichen des Bestrebens, sich von der theoretischen Erfahrung zu lösen und rein ästhetische Prinzipien geltend zu machen, bieten diese Versuche jedoch Interesse, und wer die künstlerische Selbständigkeit, die sich darin ausspricht, über die Unvollkommenheiten stellt, die das Werk durch die feindlichen »Erfahrungsmächte« erleiden muß, wird sie als vollkommenere Kunstwerke ansehen als die, welche sich nach dem Gebot des dreidimensionalen Erfahrungsraumes richten. Sofern sie aber die ihnen notwendig gesteckten Grenzen durchbrechen, haftet ihnen eine Unvollkommenheit an, die sich im letzten Grunde als teleologischer Widersinn aufweisen läßt [2]).

Wir sehen bereits hier, wie wir neben den konstitutiven ästhetischen Prinzipien in bestimmten Künsten regulative Prinzipien annehmen müssen, da die Konstitution des ästhetischen Objektes ihrer bedarf, wenn sie auch nicht bestimmend sind, ebenso wie das Theoretische des Anschaulichen bedarf, ohne daß dieses bestimmend sein darf. Die Annahme regulativer Prinzipien im Ästhetischen ist notwendig. So bedenklich, kritisch betrachtet, die Übernahme einer heterogenen Form als absolut gültiger aus einer teleologischen Reihe in die andere ist, so bedenklich ist doch auch die Verkennung regulativer Prinzipien im Ästhetischen; ebenso wie man nicht Raum und Zeit als Begriffe auffassen kann, ohne in Rationalismus zu verfallen, ebenso kann man auch für bestimmte Gebiete des Ästhetischen eine Mitwirkung außeranschaulicher Elemente nicht leugnen, ohne in blinden

[1]) Es sei bereits hier kurz darauf hingewiesen, daß für die Kunst Rodins sich bestimmte Schwierigkeiten darbieten, die mit dem genannten Problem eng zusammenhängen.

[2]) Vgl. die interessanten Ausführungen A. Hildebrands, die diesen Problemen nahestehen (A. Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst, 5. Aufl., Straßburg 1905, J. H. Ed. Heitz).

Ästhetizismus zu geraten. Der vermittelnde Begriff des Regulativen zwischen absolut gültiger konstitutiver Form und Stoff ist für bestimmte Gebiete unentbehrlich; seine Vernachlässigung rächt sich in der Regel.

Aus dem Recht der spezifisch ästhetisch orientierten Synthese werden sich auch für die Lyrik als reine Gefühlsanschauung wichtige Konsequenzen ergeben. Ihre Beziehungen dürfen alsdann nicht kategorial, sondern anschaulich aufgefaßt werden. Die kausale Verbindung anschaulicher Nebeneinanderstellungen und die Imputierung von Inhärenzbeziehungen statt Komplexbeziehungen führt oft zu ästhetisch ungültigen Resultaten; oft lassen sich die Beziehungen als logische gar nicht rechtfertigen, die als anschauliche oder Gefühlsumfassung (Komplex) oder anschauliche und Gefühlsfolge ihren guten Sinn haben. Doch kann dies erst in einer eingehenden Betrachtung der Lyrik näher begründet werden. Hier sollte nur angedeutet werden, welche Folgen die Anerkennung spezifisch ästhetischer (rein anschaulicher) Prinzipien, sowie eines ästhetisch orientierten Einheitsbezuges hat: die Emanzipation von der kategorialen und logischen Beziehung und Bestimmung sowie von dem theoretischen Einheitsbezug. Eine autonome Ästhetik hätte nun diese dürren und abstrakten, hier problematisch aufgestellten Prinzipien an den lebendigen Problemen der einzelnen ästhetischen Gestaltungsklassen, den Künsten, zu verfolgen; ihre Anordnung würde nach dem Verhältnis von konstitutiven und regulativen Prinzipien zu bestimmen sein, so daß diejenige Kunst, die sich völlig unabhängig von regulativen Prinzipien aufbaut, an erster Stelle, diejenige, die am meisten der Mitwirkung solcher regulativer Prinzipien bedarf, an letzter Stelle betrachtet würde [1]). Das Prinzip der »ästhetischen Reinheit« würde damit — solange wir ausschließlich ästhetisch werten — für die Anordnung maßgebend sein.

Die Gefahr, heterogene, nicht ästhetische Gesetzlichkeiten für bestimmend zu halten, liegt besonders in den Künsten vor, deren Stoff entweder durch schon theoretisch geformte Gebilde dargestellt wird, vielmehr dargestellt zu sein scheint, oder deren Stoff die äußere Anschauung ist, die sowohl der theoretischen als der ästhetischen Formung unterliegt (Malerei, Plastik). Das theoretische Objekt und die theoretische Gesetzmäßigkeit treten nicht als Problem auf in der Musik. An ihr wird sich, wegen der Abwesenheit verwirrender Momente, eine

[1]) Diese Unabhängigkeit von regulativen Prinzipien zeigt sich am deutlichsten in der Musik; die Lyrik, die ihrem ganzen Sinn und ihrer Konstitution nach durch eine weite Kluft von der übrigen Poesie geschieden ist, sowie eine rein nach Anschauungsprinzipien konstituierte Malerei weisen ebenfalls starke ästhetische Unabhängigkeit auf.

ästhetische Theorie am besten zu besinnen haben. Weder von einer »Umbildung« noch von einem abzubildenden Objekt oder kategorialer Beziehung kann hier die Rede sein. Die Musik als »reine« Kunst ist von künstlerisch Schaffenden vielfach hervorgehoben worden, ebenso wie sie andererseits einer rationalistisch formalen Theorie die größten Rätsel aufgab. Sie kann nur entweder als rein konstituiert oder als völlig unkonstituiert — als Chaos, als bloßer »Reiz« beurteilt werden [1]). Die eigenartige Stellung der Musik drückt Goethe in den bewundernden Worten aus [2]): »Die Würde der Kunst erscheint bei der Musik vielleicht am eminentesten, weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müßte. Sie ist ganz Form und Gehalt . . .« Dieses »keinen Stoff haben«, d. h. keinen bereits anderweitig geformten Stoff und somit keinen solchen Inhalt, der vom eigentlich Ästhetischen ablenkt, ist das Moment in der Musik, welches sie als Paradigma zur Besinnung auf die Konstitution des Ästhetischen geeignet macht. Eine autonome Ästhetik wird daher gut tun, sich an ihr zu orientieren und an ihr die Probleme zu prüfen.

Eine autonome Gestaltung der Ästhetik ist von einer kritisch teleologischen Auffassung nicht zu trennen; sie wird das setzende, konstituierende Prinzip im Gegensatz zur reflexiven Auffassung des Ästhetischen zu betonen haben. Nur ein Hinweis auf die Probleme konnte hier gegeben werden, nur die grundlegenden Erwägungen konnten hier angedeutet werden. Die Lösung dieser Probleme und die Konsequenzen einer autonomen Ästhetik in den einzelnen Künsten fallen einer eingehenderen Untersuchung zu.

---

[1]) Vgl. Kants Stellung, Kr. d. U. S. 200, 201.

[2]) Kunst und Altertum.

III.

Die Tragödie im Lichte der Anthropogenie.

Von

Ernst Bacmeister.

I.

1. Nietzsche[1]) fand das Dasein und die Welt nur als ästhetisches Phänomen gerechtfertigt. Das Ur-Eine, leidend an der Überfülle des in ihm gedrängten Lebens, schafft sich die Traumwelt der individuellen Erscheinungen, um in ihrem Anschaun von sich selber auszuruhn. Die Welt weiß nicht, wozu sie dient, und hält sich für wirklich. Nur wenn der tragische Dichter uns durch die dionysische Gewalt der Musik in den unruhvollgedrängten Zustand des Ur-Einen hineinversetzt, und wir dann in der gleichsam von der eigenen, erregten Phantasie erzeugten Erscheinung des auftretenden Helden das apollinische Beruhigungsmittel finden: — nur in dieser selbsterlebten Wiederholung der dem höchsten Leiden notwendigen Scheinerschaffung erfahren wir, was wir eigentlich sind: nämlich Visionen Gottes.

Nietzsche selber hat diese »Artistenmetaphysik« seines Jugendwerkes später nicht verteidigen wollen. Wir brauchten uns also für die Erklärung des tragischen Erlebnisses auch nicht mehr darauf zu berufen, wenn er nicht als für immer wesentlich und gültig daran bezeichnet hätte, daß sie eine moralische Ausdeutung des Daseins vermeide. Denn wenn wir zwar auch, von ihm am allergründlichsten gewarnt, darauf verzichten, das Dasein metaphysisch-moralisch, nämlich auf ein außerweltliches Ziel hin, auszudeuten, so bleibt andererseits doch die Überzeugung in uns bestehen, daß die tragische Kunst für ihr Teil mit Moral etwas zu tun habe; ja sogar, daß gerade sie von allen Künsten auf bloß ästhetischem Wege am wenigsten zu erklären sei. Und nichts hätte uns in dieser Überzeugung mehr bestärken können, als eben Nietzsches Versuch, die griechische Tragödie rein ästhetisch zu begreifen.

Wir sahen dabei wohl ein helles, begrüßenswertes Licht auf die formale Entwickelung derselben fallen. Insbesondere wurde uns die

---

[1]) Die Geburt der Tragödie.

hohe Bedeutung der Musik zur Herbeiführung des tragischen Zustandes so begreiflich, daß wir uns eine Weile wunderten, wie überhaupt nach dem Euripideischen Bankrott der griechischen Tragödie aus Mangel an Musik dennoch wieder so unabweisbar tragische Tragödien wie die des Shakespeare ohne Musik zu existieren vermöchten. Aber der eigentliche Gehalt der griechischen Tragödie schien uns in die Betrachtung Nietzsches nicht eingegangen zu sein. Und diesen Gehalt fühlen wir als einen moralischen. Ein Wille zur Erziehung ist darin lebendig. Der Gegensatz der Maßlosigkeit und des Maßes erscheint nicht nur in dem Wechselreigen des dionysischen und apollinischen Elementes künstlerisch-formal symbolisiert, sondern eine sittlich-substanzielle Entscheidung ist getroffen: die Maßlosigkeit wird verworfen, das Maß wird gefordert. Nicht als ob diese sittliche Tendenz als der Grund zu bezeichnen wäre, aus dem die griechischen Tragödien geschaffen wurden. Vielmehr wurde der sittlich neutrale mythische Stoff, der zur Formung für das Festgedicht reizte, nur notwendig beim Durchgang durch die maßvolle Persönlichkeit der Dichter von dieser durchsäuert und versittlicht. Aber diese Versittlichung ist doch zugleich so bewußt und betont durchgeführt, daß die poetischen Werke des ästhetischen Selbstzwecks dadurch beraubt erscheinen. Äschylos und Sophokles befanden sich nicht auf dem Standpunkt des *l'art pour l'art.* — Allerdings behaupten wir, daß auch dort, wo sich die Mahnung zum Maß in religiöser Phantasiebefangenheit nur als eine Warnung vor dem Neide der Götter zu geben versteht, diese naive Belehrung des menschlichen Egoismus über den göttlichen Egoismus als eine sittliche Tendenz anzusprechen ist.

Es liegt uns nun daran, den Zwiespalt zu betonen, in den wir geraten sind, indem wir der Welt und dem Dasein keine letzte moralische Bedeutung mehr zuzugestehen vermögen, die Tragödie dagegen — zunächst einmal diejenige der Griechen —, die wir doch aus der letzten Tiefe des Daseins geschöpft glaubten, als wesentlich moralisch empfinden. Wir können uns die Welt um der griechischen Tragödie willen nicht moralisch umdeuten. Also kann sich der Zwiespalt nur so lösen, daß wir diese der Metaphysik überhaupt entziehen und sie mit ihrer moralischen Tendenz nicht tiefer in das Dasein hineinreichen lassen, als das Dasein selber unmetaphysisch-moralischen Tendenzen unterliegt. Das wird wahrscheinlich aber nicht nur die Tragödie der Griechen betreffen.

Wir wollen jedoch, ehe wir die Begründung der tragischen Kunst außerhalb unserer eigenen, amoralischen Metaphysik versuchen, den bedeutsamsten Versuch einer Begründung derselben innerhalb einer moralischen Metaphysik betrachten. Nämlich erst, wenn wir auch bei

diesem Versuch das Ziel verfehlt sehen und erkennen werden, daß eine unter der ausdrücklichen Voraussetzung metaphysischer Moralität des Daseins entstandene Tragödie gerade aus dieser Voraussetzung ihren schwersten Mangel herleitet: erst dann wollen wir uns genügend berechtigt glauben, die Erklärung der tragischen Kunst vor den Toren überhaupt aller Metaphysik zu versuchen.

2. Hebbels Nachdenken über das tragische Problem[1]) ist fundamentiert von dem Grundsatz der indischen Philosophie: Individuum sein heißt abgefallen sein vom Ur-Einen; heißt schuldig sein; heißt die Schuld der Geburt büßen müssen durch den Tod. — Wir forschen an dieser Stelle nicht nach, woher dieser Grundsatz Eingang in Hebbels Reflexion gefunden hat, sondern wir wollen ihn nur innerhalb seiner Reflexion verfolgen.

Schuldig ist diesem Denken alles, was besteht: schuldig der Absonderung gegen das Allgemeine, All-Eine. Aber umso schuldiger je individueller es besteht. Schuldig ist schon die Rose, weil sie nicht zugleich Lilie, Vogel, Mensch und alles ist; weil alles andere da nicht sein kann, wo sie ist. Darum muß sie verwelken und vergehen, in das Allgemeine zurück; denn sie ist ein Raub an allem anderen.

Schuldig ist jeglicher Mensch; denn er ist ein Raub an allem anderen. Aber seine Schuld ist kleiner, wenn er noch Einer von den Vielen ist, die als Menschen nichts Besonderes sind; denn dann verharrt er immer doch noch in einer relativen Allgemeinheit, und wenn er seine Urschuld der Geburt auch durch die Urbuße des Todes bezahlen muß, so sucht ihn doch kein stärker beleidigtes Schicksal zu einem besonderen Vernichtungsschlage sich aus. Dagegen wird die Schuld um so größer, die Vernichtung um so sicherer, je besonderer der Mensch ist, je mehr er sich über die Masse erhebt, je ausgezeichneter er ist. Da empört sich am gewaltigsten das Allgemeine: als Staat gegen den Gesetzesfeind, als Volk gegen den Tyrannen, als Familie gegen den Neuerer, als irgendeine Gemeinschaft gegen irgendeine Persönlichkeit; — oder es schickt, in gleichsam konzentrierter Schicksalsform, Persönlichkeit gegen Persönlichkeit und läßt sie sich, wie die Eisenritter aus der Drachenzahnsaat des Kadmos, aneinander zerreiben.

Die Aufgabe des tragischen Dichters aber ist es, durch den als notwendig dargestellten Untergang eines ausgezeichneten Menschen gerade an den Eigenschaften, die ihn auszeichnen, die Idee zu offenbaren, daß die leidvolle Gegensätzlichkeit des Daseins mit dem individuellen Dasein selbst gesetzt sei und ihre Versöhnung erst jenseits

[1]) »Tagebücher« und »Mein Wort über das Drama«.

desselben, in der Wiederherstellung der durch die Individualexistenz gestörten Harmonie des All-Einen erfahre. Dieses nennt Hebbel dann die »Entbindung des sittlichen Geistes«[1]), auf die er in seinen Dichtungen immer abgezielt habe.

Der Mensch ist eine Dissonanz, die notwendig aufgelöst werden muß: bei dieser, von Nietzsche so formulierten Tatsache, bleibt Hebbel also stehen. Er versucht nicht, wie jener, in das Weltmysterium hinabzutauchen, um den Grund des widerspruchsvollen Daseins zu entdecken. Aber indem er die *individuatio* eine Schuld nennt, macht er doch eine metaphysische Voraussetzung, derzufolge ihm die Welt, im Gegensatz zu Nietzsche, nicht als ein nur ästhetisches Phänomen gilt, sondern einer sittlichen Idee unterworfen ist. Allerdings ist sofort deutlich, daß der Begriff des Sittlichen hier ganz buddhistisch abstrakt genommen ist und alle Farbe des Lebens verloren hat. Jedenfalls hat Schillers »Schaubühne als moralische Anstalt« für Schuld und Schicksal in dem hier gewonnenen Sinne nicht mehr die nötige Perspektive, nicht Tiefe genug. Ja, wir behaupten, daß überhaupt keine Schaubühne zu errichten ist, die einer so philosophisch begriffenen Tragik zur sinnlich-ergreifenden Offenbarung, durch ein Schauen, zu verhelfen vermöchte. — Wir wollen die Begründung nicht schuldig bleiben.

Zunächst zwar stellen wir noch einmal fest, daß die Tragödie von der tragischen Stimmung allein, von dem Wechselerlebnis des dionysischen und apollinischen Zustandes, von Rausch und Traum, von Musik und Plastik, — also von sinnlichen Mitteln allein nicht zu leben vermag. Was sie aus einem bloßen Schau- und Hörspiel zur Tragödie erhebt, ist erst der Sinn, dem ihre Sinnlichkeit dient. Weil es letzten Endes auf diesen Sinn in der Sinnlichkeit ankam, deshalb konnte die Tragödie nach den Griechen auch ohne eigentliche Musik wiederentstehen und ihren Shakespeare finden, bei dem die Musik nur noch als immanente Musik der Leidenschaft mitspielt. Mit dieser immanent gewordenen Musik der Leidenschaft ist allerdings aber auch die Grenze erreicht, hinter welche die Sinnlichkeit des Spieles nicht mehr zurücktreten darf, um den Sinn vorzulassen. Denn dann wird unser Verstand stärker in Anspruch genommen als unsere Sinne und unser Gefühl, und statt des künstlerischen Erlebnisses beginnt das philosophische. Das Vorherrschen des Sinnes über die Sinnlichkeit wird aber die notwendige Folge sein, wenn die Tragödie statt einem erregten Herzen, einem tiefen Gedanken entspringt und einer so abstrakten Absicht unterworfen wird, wie diejenige Hebbels zugestandener-

[1]) Tagebuch vom 12. März 1857: Brief an Üchtritz.

maßen gewesen ist: den sittlichen Geist zu entbinden, d. h. im Gehirn des Zuschauers eine metaphysisch-moralische Idee auszulösen. Die kräftigste Phantasie wird sich an dieser von der Vernunft gestellten Aufgabe nutzlos verschwenden.

Aber widersprechen Hebbels Tragödien dieser Beurteilung seines theoretischen Gedankens nicht? Sind sie, die abstrakt konzipierten, nicht voll von konkretem Leben? Ergreifen sie uns nicht über den Verstand hinaus?

Wir behaupten, daß dieses, soweit es zutrifft, nicht vermöge, sondern trotz seiner Theorie der Fall ist und aus Gründen herrührt, die sie mit der Wirkung aller Tragödien gemeinsam haben, und die zu suchen erst noch unsere Aufgabe sein soll.

Wir behaupten aber auch jetzt schon von Hebbels Werken, unbeschadet der Achtung, die wir vor der ungeheuren Ernsthaftigkeit ihrer Problemstellung haben, daß in ihnen eine gewisse Blutarmut, ein Mangel an poetischer Sinnlichkeit die Gefahr deutlich genug verrät, in der dieser Dichter, dem eine spekulative Theorie für seine Produktion vorleuchten sollte, sich seiner Natur nach befand. Wir fühlen uns bei ihm vielmehr zu einer Geistesbemühung als zu einem Phantasie- und Herzenserlebnis eingeladen. Das erstrebte Resultat dieser Geistesbemühung aber: nämlich »der leuchtendste Blitz des menschlichen Bewußtseins, wenn wir das individuelle Leben der Idee gegenüber als vernichtet erkennen, indem wir zugleich darüber erhoben werden«: — dieses Resultat würde, falls es überhaupt durch dramatische Aktion und nicht nur, wie wir glauben, dialektisch zu erreichen wäre, geradezu selbstmörderisch für die Poesie sein, da es uns vollends dem poetischen Zustand entreißen und in einen philosophischen hinüberwerfen würde [1]).

3. Wie aber nun? — Wenn die plötzliche Aufhellung des sittlichen Bewußtseins, als metaphysisch-moralische Erkenntnis verstanden, das Resultat des tragischen Spieles nicht sein kann? Wenn wir andererseits aber doch die Tragödie, mindestens diejenige der Griechen, von einer sittlichen Tendenz deutlich erfüllt sehen und diese Tendenz mit unserer amoralischen Metaphysik nicht zu vereinigen vermögen: sollen wir unseren daher entsprungenen Entschluß, auf alle Metaphysik zur Erklärung der Tragödie zu verzichten, nun so betätigen, daß wir von der Tragödie mit Otto Ludwig [2]) nicht mehr und allerdings auch nicht weniger verlangen als eine seelendiätetische Kur, eine Wiederherstellung ins menschliche Ganze aus der Zerstreuung und Vereinseitigung des

[1]) Siehe dazu Lipps, Der Streit über die Tragödie.

[2]) Shakespeare-Studien. — D. Andeutungen über Philosophie und Dichtung. Antikes und modernes Drama.

praktischen Lebens? Es bliebe dann aber die Maß-Tendenz der griechischen Tragödie unerklärt, da zum menschlichen Ganzen doch auch die Maßlosigkeit der Leidenschaft gehört. Und überall auch bei Shakespeare ist das dramatische Spiel ja nicht ohne eine Richtung: es wird etwas aus dem menschlichen Ganzen ausgeschieden und als vernichtungswürdig überwiesen. Sollte diese Richtung im Spiel bei Shakespeare, die wir mit der Tendenz der griechischen Tragiker innig verwandt erkennen, nur ein Zufall und nicht vielmehr eine wesentliche Bedingung — vielleicht sogar die *conditio sine qua non* der Tragödie sein? Jedenfalls bliebe das zu untersuchen.

Aber sollten wir uns diese Untersuchung nicht sparen dürfen: hat Schiller nicht bereits die Richtung des tragischen Spieles gedeutet, indem er es als ein Abwägen von Schuld und Strafe in der Gerechtigkeitswage der sittlichen Weltordnung verstanden wissen wollte? — Darauf ist zu antworten: Wir sind nicht mehr in einer solchen Bewußtseinslage der Welt gegenüber, um ihr eine sittliche Ordnung zuzuerkennen, die auf einen anthropomorphen Gott der Gerechtigkeit als ihren Anwalt hinaufdeutet[1]). Wir müssen die Sittlichkeit der Tragödie ohne diesen teleologischen Glaubenshintergrund, aus dem übrigens weder die Griechen noch Shakespeare ihre Moralität herleiteten, zu erklären versuchen. Schon um der Zukunft der tragischen Kunst willen, die sicherlich auch nicht aus einer teleologischen Glaubensquelle entspringen und dennoch auch in erster Linie durch einen sittlichen Gehalt tragische Kunst sein wird.

Welche Aufgabe liegt also vor uns? — Wir sollen die Tragödie sowohl dem ästhetischen Metaphysiker wie dem moralischen Metaphysiker aus den Händen ziehen und sie dabei nicht dem psychologischen Hygieniker oder dem moralischen Pathetiker anheimfallen lassen. Wir sollen sie ohne Metaphysik erklären und wollen doch von ihrem tiefsten Gehalt nichts wegleugnen oder verschweigen, noch auch ihn theologisch fälschen. Welche Theorie der tragischen Kunst leistet uns dieses? Welche gibt uns den Schlüssel, um das Geheimnis ihrer unter verschiedener Form überall wesentlich gleichen Absicht und Wirkung — so sagt uns unser Gefühl! — aufzuschließen?

Wir müssen bedenken, daß wir mit einer richtigen Deutung des tragischen Spieles vielleicht zugleich der verwirrten Gegenwart für ihre Produktion eine Richtung zu geben und also in die Zukunft hinein zu wirken vermöchten. Wir wollen danach den Ernst und Wert unserer Aufgabe ermessen. Veranlassung und Mut, ihre Lösung zu versuchen, entnahmen wir aus der Beobachtung eines Mangels, der allen vorhan-

[1]) Schiller, Über die tragische Kunst.

denen Theorien des Tragischen anhaftet, und mit dessen Beseitigung wir die Frage nach dem Wesen der Tragödie für uns selber aufs glücklichste gelöst fanden.

II.

1. Der Begriff des Tragischen ist bisher unberührt geblieben von den Erkenntnissen der biogenetischen Forschung. Das darf uns nicht wundernehmen, wenn wir bedenken, daß Hebbel sowohl wie der junge Nietzsche, die letzten, welche gründlich über das tragische Problem nachdachten, ebensowenig wie Hegel und Schopenhauer, unter deren Einfluß sie standen, die Erkenntnis der Entwickelung als eines Welt- und Lebensgesetzes in ihre Spekulation aufgenommen hatten. Ihnen allen bildet, wie den indischen Philosophen, einen starren Gegensatz: auf der einen Seite das Ur-Eine, Ewige, Brahma, Gott, die Idee, — auf der anderen Seite das vergängliche, etwa bloß phänomenale Individuum. Wie die Wolke aus der allgemeinen Atmosphäre, so sondert sich das Individuum aus dem Ur-Einen ab und wird von ihm wieder eingesogen, wie die Wolke von der Atmosphäre. Mag man nun von dem Ur-Einen ausgehen und die Absonderung des Individuums eine Vision Gottes nennen, oder von dem Individuum ausgehen und seine Absonderung einen Abfall von Gott, eine Schuld nennen; mag man diese Schuld überall als durch den Tod gebüßt bezeichnen oder nur durch viele Leben und viele Tode in langem Läuterungsprozeß als auslöschbar erkennen: — für alle diese Formen einer pessimistischen Metaphysik bleibt gleich bedeutsam die Starrheit des Gegensatzes zwischen dem ewigen Alleinen und dem vergänglichen Einzelnen. Aus ihr wird Gefühl und tiefster Begriff des Tragischen gewonnen.

Es ist nun deutlich, daß eine Erkenntnis, welche jene Starrheit des Gegensatzes zwischen Gott und der Welt löst, auch den Begriff des Tragischen verändern muß. Die Erkenntnis der natürlichen Entwickelung hat uns diese Lösung gebracht; denn durch sie ist uns das Individuum selbst in eminentem Sinne verwirklicht und verewigt worden. Es kann nicht mehr bloß als die apollinische Traumerscheinung eines dionysisch leidenden Gottes, die Welt nicht als ein müßig wechselndes Bilderspiel betrachtet werden; denn mit jedem einzelnen Dasein wird etwas erreicht; der Wechsel ist ein Werden. Aber noch offenbarer als von der Zwecklosigkeit ist das Individuum in einer Welt, die durch dasselbe wird, durch dasselbe sich entwickelt, von der metaphysischen Schuld erlöst. Die *individuatio* ist gerechtfertigt; denn jede Geburt ist ein Heraufgeborenwerden aus dem Tieferen und führt zu einem Hinaufzeugen ins Höhere. Ob nun dieser Ent-

wickelungsprozeß als ein, vielleicht auch nur durch kosmische Wiederholungen ewiger verstanden oder als begrenzt angesehen wird durch Entstehen und Vergehen der Erde: diese Frage ist ohne Belang für die Tatsache, daß alles Leben innerhalb des Entwickelungsprozesses durch denselben für unsere Erkenntnis gerechtfertigt ist und somit im metaphysischen Sinne nicht mehr als tragisch erscheint. Und also wird auch so die höchste Tragödie nicht entstehen wie Hebbel meinte: »Das Gute selbst kann Feind des Guten sein, die Rose kann die Lilie verdrängen wollen, beide sind existenzberechtigt, aber nur eines hat Existenz [1]).« Denn wo die Rose die Lilie verdrängt, da hat sie das Recht des Besseren für sich und sollte sich dieses Recht, im Sinne der Entwickelung, auch nur darstellen als das Recht der besseren Anpassung an Zeit und Ort des Kampfes um die Existenz.

Nicht anders im Leben der Menschen. Wo einer im Kampfe untergeht, da geht er nie absolut problematisch unter, sondern sein Untergang rechtfertigt sich durch den Mangel einer biogenetischen Tüchtigkeit. Allerdings stellt sich auch hier dieser Mangel vielleicht nur als ein Mangel an Anpassungsfähigkeit an vorübergehende Lebensbedingungen dar, und es möchte sich etwa jemand verführen lassen, aus diesem Umstand den Begriff des Tragischen neu zu entwickeln.

2. Nämlich es könnte jemand behaupten: Tragisch ist jedes Individuum, das nicht mit den allgemeinen Lebensbedingungen seiner Zeit und seines Ortes zusammenstimmt, unzeitgemäß geboren ist. Vorzüglich tragisch aber ist ein Individuum, das nur deshalb unzeitgemäß ist, weil es über seine Zeit hinaus geboren ist; denn nun fällt ein Entwickelteres einem weniger Entwickelten zum Opfer. Da könnte dann das Schicksal mit tiefstem Pathos gefragt werden: Wozu das? — und aus der beschworenen Dunkelheit dieses Problems blitzte auch wohl die versöhnende Antwort in das menschliche Bewußtsein hinein: die Natur macht keine Sprünge und läßt sich nichts abzwingen. Die Ungeduld eines Einzelnen darf das Allgemeine nicht in Verwirrung stürzen. Aber wo der einzelne Vorausgeeilte stand, dahin gelangt sicherlich auch noch das Allgemeine. Im sterbenden Helden und Heiligen mag die Menschheit ihre Zukunft ahnen.

Hier scheint ein Begriff des Tragischen gewonnen zu sein, der sich einer künftigen Produktion verlockend genug anbietet. Aus der metaphysischen Ferne der Hebbelschen »Schuld« sind wir in die Realität der Natur hineingetreten, der wir nichts Moralisches untergeschoben haben; deren innere Tendenz wir nur feststellten, um aus den Widersprüchen gegen diese Tendenz die tragischen Untergänge herzuleiten.

[1]) Tagebuch vom 7. Dezember 1839.

Die spekulative Erklärung dieser Entwickelungstendenz und der Möglichkeit von Widersprüchen gegen sie bleibt der Philosophie und Religion überlassen. In die Tragödie selbst würde diese Erklärung, als etwas Außerpoetisches, nicht hineinragen. Genug, daß der Kreis des Einzellebens in den Kreis der Menschheit aufgenommen wäre und dieser sich ganz von selbst zum Kreis der Natur erweitern würde: was dem tragischen Individuum geschieht, würde also in symbolischer Bedeutsamkeit auf das Wesen der Welt, welches Entwickelung ist, hinausweisen. — »Schuld und Strafe«, theologisches »Schicksal« und »sittliche Weltordnung« wären ebenso gründlich ausgeschieden, wie die metaphysische Abstraktion vermieden wäre. Der Gewinn für den Zuschauer einer diesem neuen Begriff des Tragischen entsprungenen Tragödie wäre eine unter beliebiger Herzenserschütterung empfangene Dosis biogenetischer Weisheit. Also eine Aufklärung über das Dasein als Resultat. Mit anderen Worten: diese moderne Tragödie würde, auch ohne metaphysische Intentionen, den Vorwurf der Hebbelschen verdienen, daß sie in einen Bewußtseinsvorgang auslaufe, das heißt: in eine Konstatierung über das Leben, statt, wie wenigstens unbestreitbar die griechische es tat, in einen Lebensimpuls. Ein solcher nämlich kann das Resultat nur dann sein, wenn über das menschliche Streben, dessen Darstellung die Tragödie ausmacht, eine Entscheidung getroffen wird, die, aus der Persönlichkeit des Dichters geboren, zwingend übergeht in die Seelen derer, die sich dem Eindruck der Dichtung unterworfen haben. Diese sittliche Entscheidung als Ziel bringt, wie wir sahen (S. 83), auch bei Shakespeare erst die Richtung in das tragische Spiel, die wir als wesentlich daran vermuteten, und unter der sich nichts Geringeres verbirgt als ein Wille zur Charakterbildung des Zuschauers. Dieser Wille aber wird sich niemals damit begnügen, dem Zuschauer die biogenetische Erkenntnis zu übermitteln, daß die Natur sich stetig entwickelt und auch von der edelsten Ungeduld sich nicht übereilig in die Höhe treiben läßt. Eine Erkenntnis, die übrigens auch wohl einmal als eine durch tragisches Spiel begründete Mahnung aufzutreten, d. h. als ein Lebensimpuls zu wirken vermöchte: nämlich vor einem Parterre von Genies, Staatsmännern und Pädagogen. Es hat sich für die Tragödie aber noch immer um eine Versammlung von Menschen ohne Rücksicht auf geistige und berufliche Distinktion gehandelt. — Die sieggeschwellten Athener nach den Perserkriegen vor der Maßlosigkeit zu warnen, das war eine gemäßere Aufgabe.

Aber doch noch anderswo als in dieser Sonderleistung der griechischen Tragödie muß der letzte Gehalt aller tragischen Kunst zu suchen sein; denn auch Shakespeare schrieb ja Tragödien ohne jene ausdrückliche Mahnung zum Maß, und wir glauben, daß uns auch künftig noch

wieder eine Tragödie erscheinen wird, die der besonderen hellenischen Tendenz entbehren mag, die aber mit den Griechen so gut wie mit Shakespeare etwas Gemeinsames haben muß. Fühlen wir doch auch an uns noch die tragische Wirkung ihrer Werke. Schon deshalb verhalten wir uns mißtrauisch gegen einen neuen Begriff des Tragischen, der diese Werke als untragisch abweisen wollte, wie es die gefährliche Konsequenz der hier unmittelbar aus der biogenetischen Erkenntnis deduzierten Theorie sein würde; denn welche Tragödie bisher hätte eine Bewußtseinserleuchtung über die Gesetze der Entwickelung angestrebt?

Wir müssen also vorsichtiger sein und dürfen nur so fragen: wo ist das Gemeinsame an den vorhandenen Tragödien, und ist für dies Gemeinsame unter der Perspektive des Entwickelungsgesetzes, die uns für so viele Erscheinungen des Lebens ein neues Verständnis gegeben hat, nicht ebenfalls ein neues und besseres Verständnis zu gewinnen? — oder, um uns den deduktiven Weg vorzubehalten: ergibt sich aus der allgemeinen Entwickelung des Lebens für das an ihr beteiligte Individuum eine Tragik, für welche die Tragödien der Griechen und Shakespeares bereits poetische Symbole repräsentieren?

3. Wir wollen uns einmal vorstellen, daß die Entwickelung des organischen Lebens auf der Erde rein linear verliefe: nämlich durch die einfache Aufeinanderfolge von je nur einem einzigen Individuum, welches während seines Daseins eine Eigenschaft zu den ererbten hinzuerwürbe, die es an das nächste, sagen wir: parthenogenetisch gezeugte, weitergäbe, um darüber gleichzeitig selber zu verlöschen. Jedes solche Individuum hätte nur die e i n e metaphysische Schuld, durch seine Geburt seinen Vorgänger der Existenz beraubt zu haben; wofür es sich durch die Erzeugung des entwickelteren Nachfolgers metaphysisch rechtfertigte. Die neue Eigenschaft, die zu dieser Rechtfertigung nötig ist, würde es sich durch s c h u l d l o s e Eigenentwickelung erwerben.

In Wirklichkeit ist nun aber jede Stufe der ausgebreiteten Entwickelung durch eine ganze Gattung dargestellt, die ihre metaphysische Rechtfertigung für eine zurückgedrängte niedere durch die Erzeugung einer höheren anstrebt. Dieses Ziel wird nur dadurch erreicht, daß einzelne Individuen der Gattung sich besser als die übrigen entwickeln und ihre biogenetische Vorzüglichkeit zeugend weitergeben. Da nun die Entwickelung des Individuums auf der Ausnützung der ihm günstigen Lebensbedingungen beruht, diese Lebensbedingungen aber für alle Individuen einer Gattung dieselben sind, so schließt jenes Sich-besser-als-die-übrigen-entwickeln notwendig eine Benachteiligung der Gattungsgenossen in sich. Es entsteht also der Zwiespalt, daß ein

Individuum seiner auf eine Entwickelung über sich hinaus bedachten Gattung nur dadurch im Ganzen dienen kann, daß es diese Gattung in ihren einzelnen Angehörigen schädigt. Werden sich die Einzelnen, um der metaphysischen Rechtfertigung der Gattung willen, ohne Widerstand in der Realität ihres Daseins schädigen lassen? Und wenn sie sich wehren, wehrt sich dann in ihnen nicht die Gattung selbst gegen ihre Rechtfertigung? Hier liegt ein Problem, das Kampf, Sieg und Vernichtung, metaphysisches Recht und reales Unrecht in sich schließt: sollte es nicht das tragische Problem sein? — Ehe wir uns diese Frage beantworten, wollen wir jenen aufgedeckten Zwiespalt durch die tatsächliche Entwickelung des Lebens verfolgen.

Fangen wir unten an: wie ist es bei den Pflanzen? — Unter vielen gleichmäßigen Exemplaren einer Gattung entsteht, von den Umständen begünstigt, ein abweichendes. Eine neue Eigenschaft zeichnet es aus, im Sinne der Entwickelung. Es streut seinen Samen; die Eigenschaft verstärkt und verbreitet sich. Eine neue Gattung entsteht, lebensfähiger als die alte. Diese wird verdrängt und geht vielleicht überhaupt unter, nachdem sie ihr Dasein durch die aus ihr entstandene höhere gerechtfertigt hat.

Aber geht sie ohne Widerstand unter? O nein! Tausendfachen Samen streut sie immer wieder über den Samen der abweichenden Exemplare her. Ihre Zahl ist ihr Schutz. Mancher Ansatz zu einer neuen Gattung geht verloren unter dem Übergewicht der alten. Es ist ein stiller Kampf des Vorhandenen mit dem Werdenden.

So zeigt sich hier schon das Problem. Die Natur scheint auf jeder erreichten Stufe ausruhen zu wollen und in heiliger Sorgfalt für sich selbst eine allzuflüchtige Entwickelung zu scheuen. Daher ihr Konservativismus in der Gattung, der dem Fortschritt im einzelnen mit so viel Glück entgegensteht, obwohl er ihrem Willen zum Fortschritt im ganzen entspricht.

Vielleicht weniger offenbar als bei den Pflanzen, aber in Wahrheit mit noch stärkeren Mitteln wehrt sich bei den Tieren die Gattung gegen das über sie hinausstrebende Individuum. Während nämlich bei den Pflanzen, die sich nicht umeinander kümmern, der reine, von der Gattung nur äußerlich gehemmte Entwickelungsegoismus herrscht, macht sich bei den Tieren die Gattung bereits innerlich geltend und bewirkt die Erscheinung des gebrochenen Egoismus, welcher ein Individuum seinen Lebensgenuß, zum Schaden der eigenen Entwickelung, in der Hingabe an andere derselben Gattung finden läßt. Allerdings ist das zum reinen Egoismus notwendige vollkommene innerliche Einsiedlertum der Pflanzen bei den Tieren erst in geringem Maße durchbrochen. Hauptsächlich nur unter dem begrenzten Einfluß des

Geschlechtstriebes und der Sorge für die Brut findet Aufopferung des Individuums zu Gunsten der in diesen Trieben wirksamen Gattung statt. Dieser familiäre Zusammenhalt ersetzt aber reichlich, was die Gattung an Übermacht der Zahl verloren hat; denn seine Folge für die abweichenden Individuen ist eine entschiedene Hemmung der Eigenentwickelung und allermeist ein Verlust der neuen Eigenschaft in den Nachfolgern durch die geschlechtliche Vermischung mit normalen Gattungsgenossen. Dennoch hat im Laufe der Zeit jede Gattung eine höhere über sich hinaus erzeugt, und es hat also ein Zurückdrängen der schwächeren Individuen durch besser ausgerüstete stattgefunden.

Wie schwer nun aber auch diese stärkeren Individuen bei den Tieren den Widerstand ihrer Gattung überwunden haben mögen, die äußerlich immerhin auch noch durch ihre Überzahl und innerlich durch den die Eigenentwickelung hemmenden Fortpflanzungstrieb sich wehrte, so haben sie diesen Widerstand wenigstens in aller Unschuld brechen dürfen. Den Spielraum, der ihrem Entwickelungsegoismus jenseits der dumpfen Gebundenheit in die Gattung durch den nächsten Geschlechtsverband blieb, haben sie kämpfend, sich bewahrend und vernichtend überall naiv und rücksichtslos ausgenützt. Gewiß erscheint das Problem des Gegensatzes zwischen dem entwickelungssüchtigen Individuum und der konservativen Gattung bei ihnen, gegenüber den Pflanzen, bedeutsam vertieft, indem dieser Gegensatz in das Individuum selbst aufgenommen worden ist. Ja, wir brauchen uns nur den entschiedenen Fall eines daraus entspringenden Konfliktes zwischen individuellem Selbsterhaltungstrieb und gattungsmäßigem Aufopferungstrieb vorzustellen, etwa wie eine Tiermutter sich für ihre Brut dem Feinde in den Rachen wirft, um von einem ersten tragischen Schauer berührt zu werden. Aber gleichzeitig spüren wir an diesem Beispiel, daß doch noch etwas Wesentliches zur eigentlichen Tragik fehlt. Prüfen wir genauer, so erkennen wir diesen Mangel darin, daß jene Aufopferung instinktiv erfolgt. Das Individuum erleidet nur objektiv etwas durch den Gegensatz zur Gattung; aber es leidet nicht subjektiv an diesem Gegensatz. Die Aufopferung innerhalb des Gattungstriebes erfolgt so mechanisch und ungehemmt, wie anderseits der reine Egoismus außerhalb desselben mechanisch und ungehemmt erscheint. Diese Erkenntnis aus dem Negativen positiv gewendet, dürfen wir sagen: die eigentliche Tragik beginnt erst da, wo das Individuum sich bewußt um der Gattung willen aufgibt.

Wie kann die Gattung dem Individuum diesen Dienst abzwingen? — dem Individuum, auf dessen egoistischer Selbstbehauptung die Entwickelungskraft und damit die Rechtfertigung der Gattung beruht! —

Es muß geschehen sein, was bei den Menschen geschehen ist, daß der Gattungstrieb im Bewußtsein des Individuums die höhere Wertschätzung über den Selbstbehauptungstrieb gewonnen hat. Der Ausdruck dieser Wertschätzung ist der Beifall, den wir allen sogenannten sittlichen Erscheinungen zollen; denn wie sich die Gattung in der Sitte objektiv gegen das Individuum zusammengeschlossen hat, so hat sie es in der Sittlichkeit, als der Verinnerlichung der Sitte, subjektiv getan. Als Sitte stellt sich der Gattungszusammenhang in begrenztem Maße schon bei den Tieren ein; als Sittlichkeit hat er diese Gewalt erst im Menschen gewonnen. Und nun erst ist das eigentliche tragische Leiden möglich, indem ein Individuum an seiner Sittlichkeit zu Grunde geht.

Das scheint ein paradoxes Resultat unserer Deduktion zu sein. Aber stoßen wir uns nicht an dem Ausdruck und lösen wir deutlich das Problem heraus, welches in jener Möglichkeit verborgen liegt.

Wie jede Gattung vor ihr, so kann auch die menschliche Gattung ihr Dasein nur dadurch rechtfertigen, daß sie eine höhere über sich hinaus erzeugt. Das Mittel dazu können nur bevorzugte Individuen sein, die ihre Vorzüge möglichst rücksichtslos entwickeln und vererben. Diese Rücksichtslosigkeit fand bis zum Menschen hin ihre Grenze nur an objektiven Widerständen der Gattung (die Gattungsinstinkte der Tiere als solche eingerechnet); bei den Menschen zuerst widersteht die Gattung dem Individuum, das sie rechtfertigen soll, auch subjektiv, indem hier das sittliche Bewußtsein des bevorzugten Individuums selbst die Handlungen zu Gunsten der Gattung gut, die Handlungen zu Gunsten der Selbstbehauptung und Eigenentwickelung aber böse nennt.

Dieser aus den biogenetischen Tatsachen entsprungene subjektive Widerspruch zwischen Individuum und Gattung ist das tragische Problem. Weil er nur für den Menschen besteht, bezeichnen wir ihn besser als anthropogenetischen Widerspruch. Als solchen wollen wir ihn aufs klarste zu erkennen suchen, ehe wir die Anwendung auf die Tragödie machen. Wir haben demgemäß zu untersuchen: erstlich, worin die Bevorzugung eines menschlichen Individuums innerhalb der Gattung im Sinne der Entwickelung bestehen kann; — sodann, was dieser Bevorzugung gegenüber die Sittlichkeit, als Widerspruch der Gattung, bedeutet.

4. Der Mensch hat sich, um nicht weiter rückwärts anzufangen, aus dem Tier entwickelt[1]) und trägt das Tier noch in sich. Sein Leib hat die Grundbedürfnisse und Begierden des tierischen Leibes: sich

[1]) E. Häckel, Anthropogenie.

zu nähren und fortzupflanzen. Nur haben sich diese Bedürfnisse und Begierden in dem komplizierteren Organismus auch ihrerseits kompliziert und, durchdrungen vom Intellekt, dem Werkzeug des Leibes, sublimiert. Aus dunklen Trieben ist bewußtes Wollen geworden, und die flüchtigen Affekte haben sich im besten Falle zur Leidenschaft, die ein stark und stetig auf ein Ziel gerichtetes Wollen ist, erhöht. Aber geblieben ist, trotz jeder Sublimierung durch den Geist, der aus dem Leib entsprungenen Leidenschaft als Merkmal dieses Ursprungs die Beziehung wieder auf den Leib. Nämlich sie ist jedesmal ein heftiges und dauerndes Begehren nach irgendeinem Gewinn und Zuwachs für das eigene individuelle Dasein, soweit es im Leibe besessen und genossen wird. Reich, schön, frei zu sein, geehrt, geliebt, wissend sogar: — damit ist überall letzten Endes eine Lust für die Sinne gemeint. Und der Kern dieser Lust ist der Kitzel der Macht unter den Gattungsgenossen, d. h. der Übermacht über die Gattungsgenossen. Jedoch niemand läßt sich willig in die Ohnmacht hinabdrücken, und somit bringt die Leidenschaft das menschliche Individuum in einen notwendigen Gegensatz zur Gattung.

Aber sie tut dieses auf Grund eines Vorzuges im Individuum; denn niemand begehrt nach Macht ohne eine Anlage zur Macht. Da wir nun sahen, daß jede Gattung nur durch bevorzugte Individuen hindurch sich über sich selbst hinaus entwickeln kann, so müssen wir, scheint es, jetzt auch die menschliche Leidenschaft, das im tierischen Leib festgehaltene Erbgut aus der Tierheit, als die Fortwirkung der heiligen Entwickelungskraft anerkennen, durch welche die menschliche Gattung ihre metaphysische Rechtfertigung erstrebt. Nur der rücksichtslose Entwickelungsdrang des — um seiner Kraft willen! — leidenschaftlichen reinen Egoisten kann vom Menschen zum »Übermenschen« weiterführen. So wenigstens müssen wir vorläufig schließen.

Ob wirklich eine Gattung über die menschliche hinaus von der Natur angestrebt wird, über diese Frage wollen wir uns später (S. 96) noch aussprechen. Jetzt wollen wir nur noch feststellen, daß der theoretisch von uns für die individuelle Leidenschaft, wegen ihrer Entwickelungsbedeutung für die Gattung, geforderte Beifall ihr praktisch von uns unwillkürlich auch gezollt wird; unbeschadet der Tatsache, daß wir uns einer Verletzung der eigenen individuellen Existenz durch sie möglichst erwehren. Das große und starke Begehren macht uns den »Helden«, dessen Streben wir in die eigene Brust aufnehmen. Er reißt uns durch sein Übermaß über uns selbst hinaus. Wir scheinen mit ihm als Individuen unsere Gattung zu überwinden und einen Schritt vorwärts zu tun auf der Bahn der Entwickelung, auf der vorwärtszuschreiten bis zu uns hin die Sehnsucht und Lust alles Leben-

digen war und in uns selber eine tiefbegründete Sehnsucht geblieben ist. Sympathisierend mit dem Helden werden dabei auch wir, was wir zur Überwindung der Gattung werden müssen: große und reine Egoisten. Sympathisierend mit dem Helden erleiden aber vielleicht mit ihm zugleich auch wir einen Rückschlag der Gattung, der uns merken läßt, daß es mit dem animalischen Fortschritt zum Übermenschen nichts ist.

5. Schon bei den Tieren fanden wir (S. 88) den gebrochenen Egoismus in der instinktiven Hingabe an die nächsten Gattungsgenossen. Wir zählten diese Erscheinung noch unter die objektiven Wirkungen des Gattungsgegensatzes gegen das Individuum, da sie diesem nicht zum Bewußtsein kommt.

Dieser instinktiv gebrochene Egoismus spielt auch im Leben der Menschen noch eine höchst bedeutsame Rolle, als scheinbarer Altruismus, vor allem z. B. in der Mutterliebe. Er hat im Menschen seinen Bereich sogar gewaltig ausgedehnt und in der Form des Mitleids das Individuum der ganzen Gattung, ja allem Lebendigen untertan gemacht: denn alles Lebendige kann leiden; wer aber mitleidet ist in der Gewalt des Leidenden und verliert durch ihn die Kraft der Selbstbehauptung. — Ehe wir uns die Frage beantworten, warum die Natur es notwendig gefunden hat, den der Entwickelung günstigen reinen Egoismus im Menschen mit so verstärkten Mitteln einzuschränken, wollen wir prüfen, was etwa sonst noch diese Einschränkung verstärkt.

Da tritt uns sogleich die Befestigung der die Gattung zusammenhaltenden Sitten durch das Gesetz entgegen. Das Gesetz ist der mächtigste äußerliche Widerstand, den das menschliche Individuum findet, welches infolge einer neuen Eigenschaft die gewohnheitsmäßige Ausübung der bisher vorhandenen Gattungseigenschaften zu überschreiten versucht. In nichts drückt sich darum offenbarer der Konservativismus der doch entwickelungsbedürftigen Natur aus, als in dem menschlichen Gesetz, in welchem sich die Gattung recht eigentlich und ausdrücklich als verharrend gegen das weiterdrängende Individuum verhält. In ihm ist ausgesprochen, was die Pflanzen- und Tiergattungen auch betätigten, aber nicht auszusprechen vermochten: alle Angehörigen der Gattung haben gleiche, d. h. feststehende Rechte; wer besondere, d. h. neue Rechte auf Kosten der anderen für sich in Anspruch nimmt, ist ein Feind der Gattung und wird möglichst unterdrückt. — Besondere Rechte nimmt ein Individuum nur auf Grund besonderer Eigenschaften in Anspruch. Mit ihm werden diese unterdrückt, und dadurch wird die Rechtfertigung der Gattung durch Entwickelung einer höheren, wie wir jetzt noch folgern müssen, hinausgeschoben. So liegt jedem Zusammenprall einer großen Leidenschaft,

als des Ausdrucks einer individuellen Entwickelungskraft, mit dem Gesetz, als dem Ausdruck der allgemeinen Entwickelungsstufe, der problematische Gegensatz: Gattung contra Individuum recht deutlich zu Grunde.

Aber es giebt doch noch einen anderen, erstaunlicheren Triumph der Gattung als die Hinrichtung eines großen Verbrechers, d. h. Gesetzes- oder Sittenbrechers. Nämlich der Verbrecher kann sich selbst in seiner überlegenen Eigenschaft um der Gattung willen aufgeben. Das geschieht dann, wenn er die für die Gattung verletzenden Wirkungen dieser Eigenschaft: nämlich seiner Leidenschaft, nicht naiv zu ertragen vermag, sondern sich ein schlechtes Gewissen daraus zieht, sich schuldig nennt und durch eine freiwillige Buße die entstandene innere Beunruhigung loszuwerden trachtet.

Diese subjektive Reaktion der Gattung im Individuum selbst ist eine späte Folge der Betonung, die der Gattungszusammenhang durch die Formulierung der Sitten im Gesetz für das Bewußtsein erfahren hat. Das Bewußtsein ist dadurch versittet worden und kann nicht anders, als eine gesetzeswidrige Tat im Lichte der Strafbarkeit zu sehen. Dabei ist es gleichgültig, ob das Gesetz als göttlichen oder als menschlichen Ursprungs angesehen wurde. Wesentlich ist nur, daß seine von irgendeiner Autorität gestützte Tendenz: nämlich Wertung der Gattung über das Individuum, dem Individuum selber in das Bewußtsein überging. Vom Bewußtsein drang diese Tendenz dann, durch die Wirkung der gewohnheitsmäßigen Ausübung, in das Gefühl durch und erzeugte das Phänomen der Sittlichkeit: nämlich der instinktiven Anerkennung der Gattungsgenossen. Von einer egoistischen Leidenschaft in gesetzeswidrigen Taten durchbrochen, rächt sich dieser Instinkt im Individuum durch das Bewußtsein der Schuld, welches eine Beruhigung durch eine Buße verlangt. Diese Buße kann aber zureichend nur in einer freiwilligen Unterdrückung der schuldverursachenden Leidenschaft bestehen. Damit jedoch gibt das leidenschaftliche Individuum eben das auf, wodurch es sich auszeichnete.

Es ist von geringer Bedeutung für die Gattung, ob mit diesem Verlust einer Persönlichkeit auch noch leiblicher Tod des Individuums verbunden ist. Verloren ist doch einmal, was ihr zu ihrer Rechtfertigung helfen konnte: eine Leidenschaft, d. h. eine bevorzugte egoistische Entwickelungskraft. Und verloren durch eine dieser Kraft im Individuum selbst entgegenwirkende subjektive Gewalt: die Gewalt der Sittlichkeit. Wir brauchen kaum zu betonen, daß der Zusammenbruch eines egoistischen Individuums unter der Sittlichkeit — obwohl diese auf einem aus der menschlichen Gesetzesgemeinschaft entstan-

denen Gattungsinstinkt beruht — etwas anderes bedeutet als die instinktive Aufopferung im gebrochenen Egoismus, derer schon das Tier fähig ist (S. 89). Denn dieser tierische, ursprüngliche Instinkt bewirkt unmittelbar, ohne erst verletzt zu sein, objektiv und unbewußt die Hingabe des Individuums an die Gattung, während der sittliche Instinkt, wenn er verletzt wird, in das Bewußtsein, aus dem er gekommen ist, zurücktritt und als böses Gewissen eine subjektive Zerstörung im Individuum anrichtet. Wir sagten schon (S. 89), daß wir erst in der Möglichkeit dieser subjektiven Selbstzerstörung eines Individuums um der Gattung willen das Problem der eigentlichen Tragik erblicken.

Jetzt, nach der angestellten Untersuchung über die in dem Problem enthaltenen Gegensatzglieder können wir präzisieren: das schon bei Pflanzen und Tieren vorhandene Problem der objektiven Hemmung eines Individuums durch die Gattung, die sich nur durch das Individuum im Sinne der Entwickelung rechtfertigen kann, wird zum tragischen Problem beim Menschen, indem hier eine subjektive Hemmung des im Sinne der Entwickelung bevorzugten Individuums durch den in ihm selbst entstehenden Gattungswiderspruch eintritt: — der Triumph der Sittlichkeit über die Leidenschaft.

6. Nun ist aber eine Frage zu beantworten, die einige bereits im Vorhergehenden aufgetauchte Fragen (S. 91, 92) mitenthält: nämlich die Frage nach der Versöhnung in dieser Tragik. — Wir würden gegen unsere ganze Deduktion mißtrauisch werden, wenn wir jetzt aus irgend einer erkenntnistheoretischen Ferne einen Versöhnungsgedanken herbeiholen müßten, und nicht vielmehr ein Versöhnungsgefühl ebenso natürlich aus den anthropogenetischen Tatsachen sich ergeben sähen, wie sich das tragische Leiden daraus ergab. —

Indem wir die der Leidenschaft widersprechende Sittlichkeit einen Hemmschuh für die Entwickelung der menschlichen Gattung nannten, taten wir es in der Voraussetzung, daß die menschliche Gattung berufen sei, eine höhere, übermenschliche zu ihrer metaphysischen Rechtfertigung über sich hinaus zu entwickeln. Bei dieser Voraussetzung einer Entwickelung nach oben trat unwillkürlich die Entwickelung von unten in die Gesamtperspektive mit ein, und die so entstehende Linie: Tier—Mensch—Übermensch vereinheitlichte sich der darüberhinlaufende Blick, indem er im vorhandenen Stück derselben bloß die gemeinsamen, vom Tier zum Menschen gesteigerten Eigenschaften beachtete und in die Vision des Übermenschen hinein fortsteigerte. Für die so verstandene Entwickelung war nun allerdings die Leidenschaft das unentbehrliche Mittel. Und unsere Sinne und Verstand scheinen diese Entwickelung zu wollen; denn gerade die das Durchschnittsmaß über-

steigende Gewalt der sinnlichen Existenz begrüßen sie im Helden mit nacheifernder Sympathie, und ein Napoleon erzwingt sich unsere höchste Bewunderung.

Aber bei jener Vereinheitlichung der Entwickelungslinie vom Tier zum Übermenschen ist übersehen worden, daß im Menschen inzwischen ein neues, untierisches Entwickelungsmoment eingesetzt hat, welches das gerade Fortziehen der Linie übel erscheinen läßt; denn eben dieses neue Moment macht innerhalb der menschlichen Gattung eine bevorzugende Eigenschaft des Individuums aus. Da wir nun wissen, daß die Entwickelung über eine Gattung hinaus immer durch die bevorzugten Individuen der Gattung erfolgt, so ist logischerweise von diesem neuen individuellen Vorzug an auch die Entwickelungsperspektive in die Zukunft hinein neu zu gewinnen.

Dieser neue Vorzug aber, der ein menschliches Individuum stärker macht als die stärkste Leidenschaft, ist eben die dieser entgegengesetzte Sittlichkeit. Ihr nämlich ist wesentlich die Anerkennung der anderen; woraus für das sittliche Individuum, das um seiner Existenz willen zugleich notwendig egoistisch ist, bei den gleichen Lebensbedingungen der Gattung ein stetes Rücksichtnehmen, Maßhalten, Ansichhalten folgt. Die Folge dieser Askese jedoch ist eine subjektive Kräftigung des Individuums, welche wertvoller als irgend eine, durch Leidenschaft zu erreichende, objektive Machterweiterung erscheint. Jedes einmal erregte und doch nicht über die sinnliche Peripherie in egoistische Handlungen hinausgelassene Begehren strömt als Kraft der Selbstbeherrschung in das hemmende Willenszentrum zurück, — so wie die Zügelung der stürmenden Rosse die Armkraft des Zügelnden vermehrt. Wo der leidenschaftliche Mensch der Reizkraft der Objekte erliegt und ihnen mit seinem Subjekt noch untertan bleibt, selbst wenn er sie erobert, — da ist der sittliche Mensch, der sich inzwischen selbst erobert hat, Herr über sie und in seinem Subjekt frei von ihnen. Dieser echte Machtsegen der Sittlichkeit steht über dem scheinbaren Machtsegen der Leidenschaft, der tiefer betrachtet ein Machtfluch ist. Darum ist es Gewinn für den Menschen, selbst im egoistischen Sinne, von einer Leidenschaft befreit und sittlich zu werden. Und wenn dies nicht anders möglich war als durch die für ihn selbst leidensvollen Wirkungen seiner Leidenschaft, die ihm das sittliche Bewußtsein weckten, so liegt eben in diesem Resultat seiner Leiden die Versöhnung mit denselben für ihn und für uns, wenn wir sympathisch mit ihm litten. Aus vielfältiger eigener Erfahrung im kleinen fühlen wir die subjektive Erhöhung des Menschen mit, der seine begierdevolle Gebundenheit an die Objekte überwindet und sich zum sittlichen Selbstbesitz erlöst; wofür das letzte

Zeugnis allerdings die freiwillige Loslösung von allen Objekten: der selbstgewählte Tod ist.

Wir wissen wohl, daß die Moral noch kaum von diesem »moralinfreien« Gesichtspunkte aus verstanden worden ist, unter dem sie nur als die Ablösung eines niederen, objektiven Egoismus, der Fremdes erraffen und besitzen will, durch einen höheren, subjektiven Egoismus, der sich selbst gewinnen und besitzen will, erscheint [1]). Das hindert uns nicht, sie so aufzufassen und dann in ihrer Bewährung die Versöhnung mit dem tragischen Leiden zu finden.

Indem wir nun aber die Umwandlung eines leidenschaftlichen Menschen in einen sittlichen durch das tragische Leiden als eine Erhöhung bezeichnen, leisten wir selbstverständlich Verzicht auf die Vision eines animalischen Übermenschen in der Zukunftsperspektive der Gesamtentwickelung. Vielmehr stellen wir als das Ziel der menschlichen Gattung den vollkommen sittlichen Menschen hin, der uns aber durchaus nicht als ein absolut resignierter, sondern nur als ein absolut maßvoller erscheint. Und nicht wegen einer persönlichen Nichtigkeit untragisch, so wie der Leidenschaftslose unter der Tragik steht, sondern untragisch, weil er vermöge einer persönlichen Vollendung über der Tragik steht. Dieses Ziel ist ein Ideal, dem die Gattung der Menschen nur durch überlegen-sittliche Individuen sich entgegenzuarbeiten vermag. Ob eine ganze sittliche Gattung je auf Erden erscheinen wird? — Wir ersparen uns die Antwort. Die menschliche Gattung von heute und morgen jedenfalls ist es noch nicht. Unter den Menschen wird es vielleicht nie an tragischen Leiden fehlen. Dafür ist gesorgt durch die Folgen der Anthropogenesis. —

Die eine übrige Frage aus dem Vorhergehenden: nämlich warum die Natur in der menschlichen Gattung dem reinen Egoismus so nachdrücklich entgegenwirkt (S. 92), hat sich inzwischen von selbst erledigt. Sie tut es, weil eine höhere sinnliche Existenzform als die menschliche gar nicht in ihrer Absicht liegt. Um aber der in ihrer Absicht liegenden sittlichen Gattung näher zu kommen, hat sie allerdings der im Menschen mächtig gesteigerten und vom Intellekt unterstützten egoistischen Individualkraft die gewaltig vereinigten Kräfte von Instinkt, Gesetz und Sittlichkeit, wie wir sie als Gattungswiderstand gegen das Individuum erkannt haben, entgegenzusetzen. —

So aufgelöst, durch die Versöhnung des tragischen Leidens, wäre das tragische Problem nun wohl gar keines mehr? — Aber hinter ihm taucht ja das andere, unlösbare, tiefere Problem der Metaphysik

[1]) Allerdings könnten wir, wenn wir nicht Verwirrung fürchteten, Spinozas »Ethik« zu Hilfe rufen.

auf: warum überhaupt eine Entwickelung? warum ist die Welt nicht einfach da? warum wird sie? — warum nicht ewig ἄνθρωποι? warum eine ἀνθρωπογένεσις? — — Und wenn eine Gattung vollkommen sittlicher Wesen, in denen die individuelle Vereinzelung durch die grenzenloseste gegenseitige Anerkennung und das verbreitetste Gemeinschaftsgefühl innerlich wieder aufgehoben ist, das Ziel der Entwickelung darstellt: — warum zerstreute sich das Ur-Eine objektiv in die Welt, um sich in ihr auf unendlichem Umwege subjektiv wiederherzustellen? Diese Frage bleibt unbeantwortet, und daher letzten Endes auch die Frage nach dem Grunde des tragischen Leidens, welches ja eben auf jenem »Umwege« liegt. Es gibt dafür nur jene vorläufige Rechtfertigung und Versöhnung, welche in seiner Bedeutung für die Entwickelung liegt. Dieselbe vorläufige Rechtfertigung, die alles Dasein für sich in Anspruch nehmen darf, ohne dadurch schon absolut zureichend begründet zu sein. Also bleibt das Problem des Tragischen, trotz der Versöhnung im einzelnen tragischen Fall.

Geben wir jetzt unsere Definition des Tragischen:

Tragisch ist die Umwandlung eines leidenschaftlichen Menschen durch Leiden, die seiner Leidenschaft entspringen, in einen sittlichen Menschen, wodurch er sich im Sinne der Entwickelung erhöht.

Sehen wir zu, wie sich die Tragödie, das heißt der vom Dichter zum Symbol der allgemeinen Tragik erhobene einzelne tragische Fall, diesem Begriff des Tragischen unterordnet.

III.

1. Dem Begriff der schauspielerischen Darstellung, dem der Begriff der Tragödie unterworfen ist, entnehmen wir die unbedingte Forderung einer Tätigkeit der tragischen Person, wodurch sie zur dramatischen Gestalt wird. Alle Tätigkeit entspringt aus dem Begehren. Je stärker das Begehren, desto stärker die Tätigkeit, die dem Begehren zur Erfüllung verhelfen soll. Die um der unentbehrlichen Bedeutsamkeit des kurzen Spieles willen notwendige Kondensation des Lebens in der Tragödie verlangt eine durch stärkstes Begehren begründete stärkste Tätigkeit, das heißt ein leidenschaftliches Tun.

Der tragische Dichter ist vermöge seiner Phantasie, die in der Sinnlichkeit wurzelt und schwelgt, aufs entschiedenste für die Objekte eingenommen, an sie gebunden. Er trägt, potentiell, alle egoistisch-sinnlichen Begehrungen mit vorzüglicher Kraft in sich. Daher ihm die Darstellung von allerlei Leidenschaft ein Bedürfnis und eine Wonne ist. — Wir aber, suggestiv in seine reichere Sinnlichkeit hinaufgerissen, fühlen das Tier in uns gewaltiger werden und stürzen heißen Blutes

mit dem Helden ins Verbrechen oder gleiten in kaltblütiger Begehrlichkeit von Schuld zu Schuld. Das egoistische Individuum in uns feiert eine große Stunde. Es erlebt sich, von einer starken Leidenschaft erfüllt, in gesteigerten Maßen. Wir entwickeln uns jählings in animalischer Richtung über uns selbst hinaus und kommen so weit, wie der Mensch in dieser Richtung nur kommen kann.

Das ist der Grund des sinnlichen Wohlgefühls, welches auch noch von den furchtbarsten Gestalten, die das Riesenweib Phantasie für die Tragödie geboren hat: einem Richard III., Jago, Macbeth — über uns ausströmt, und welches den Dichter selbst beim Schaffen dieser Gestalten, über alle sittliche Beurteilung derselben hinaus, erfüllt. So weit wie möglich wächst er in seiner Phantasie und wachsen, im Banne derselben, wir, die wir vom Tier kamen, in den tierischen Kräften über das gewöhnliche Menschenmaß ins Übermenschliche hinauf: werden listiger, grausamer, trotziger, eifersüchtiger, ehrgeiziger, verliebter, machtsüchtiger, als wir es alle Tage sind und überhaupt von uns allein aus zu sein vermöchten.

Warum begnügt sich der Dichter nicht, sich und uns mit der Wonne dieses Wachstums zu beschenken? — sich und uns, dank seiner Phantasie, in leidenschaftliche Übermensch-Bestien zu verwandeln? Warum vergällt er sich und uns diese Freude und kürzt den schönen Bestien, die uns in sich hineinverwandeln, zu sich hinaufreißen, ihr gewaltiges Dasein? Hat er denn eine höhere Freude zu bieten? Kann es für ihn selbst zumal, den Schauensmächtigen und Schauensfrohen, eine schönere Schönheit geben als die so anschauliche, bewegte Schönheit der frei in die Tat stürmenden oder still zu ihr schleichenden Leidenschaft? Was macht ihn zum tragischen Dichter? Was zwingt ihn, die Lieblinge seiner Phantasie nach kurzem Glanze untergehen zu lassen? —

Das kann nicht der Zwang der äußerlichen Form sein, die ein Ende des Spieles heischt; also daß der Löwe auf der Bühne erlegt werden oder in eine Grube fallen müßte, damit er nicht endlos weiter würge. Es muß vielmehr eine unvermeidliche Widerspruchskraft aus dem Wirken der Leidenschaft selbst sich ergeben, an der sie als an einer höheren Macht zu Grunde geht. — Wir brauchen nicht mehr zu suchen: es ist die gegen das leidenschaftliche Verbrecherindividuum in ihm selbst als sittliches Bewußtsein rächerisch aufstehende Kraft der Gattung. Das erst macht den tragischen Dichter, daß er, unter seiner dramatischen Phantasie, diese Sittlichkeitserfahrung des Lebens in sich trägt, derzufolge jede Leidenschaft den Menschen, der sie über sich walten läßt, in seelische Leiden bringt. Sie muß seiner dramatischen Phantasie die tragische Richtung geben. Nämlich

er muß diese Erfahrung so in sich tragen, daß er das Recht auf der Seite der Gattung fühlt, da er sonst den Untergang des Individuums, das sie verletzt, nicht wollen kann. Er könnte dann vielmehr, statt ein tragischer Dichter, der seinen Helden ehrlich das Spiel wider die Gattung verlieren läßt, nur etwa ein Pamphletist wider das Gewissen sein, das ihm als ein schnöder Wurm in der Blüte der schönsten Kraft einer schönen Bestie erscheinen müßte. Er muß also fühlen, daß der Mensch sich nicht als egoistisches Tier ins Höhere entwickelt, sondern eben als Mensch, d. h. als ein zur Sittlichkeit berufenes Wesen. Nur dann kann er das Leiden und den Untergang seines animalisch geschmücktesten Helden anerkennen, weil in diesem dennoch ein Niederes um eines Höheren willen stirbt. Und nur dann kann er das Bewußtsein dieser versöhnenden Tatsache auch dem leidenden Helden selbst als das Resultat seiner Leiden verleihen, so daß er diese segnend stirbt.

Dieser reine und einzig vollendete Ausklang fehlt dem dramatischen Spiel, wenn sich die Gattung nur objektiv gegen das sie verletzende Individuum erhebt und sich vom Verbrecher durch seine Hinrichtung befreit. Darum ist die tragische Vollkommenheit nur beim subjektiven Widerspruch der Gattung im Verbrecher selbst zu erreichen; wenn nämlich sein Gewissen sich gegen seine leidenschaftlichen Taten erhebt und ihn seinen Untergang als Buße und Beruhigung selber wollen läßt. Ausdrücklicher kann nicht anerkannt werden, daß der animalische Vorzug der Leidenschaft für den Menschen ein überwindenswerter Vorzug ist.

2. Hier begegnen wir nun aber einem Einwand. —

Wir sahen uns zu der Annahme gedrängt, daß die animalische Entwickelung auf der Erde mit dem Menschen ihr Ende erreicht habe. Diese Meinung wollen wir sogleich noch durch die Reflexion unterstützen, daß die Natur im Bewußtsein des sich selbst analysierenden Menschen einen absoluten geistigen Gegensatz zu ihrer ursprünglichen Unbewußtheit erreicht hat und also auch den Träger dieses absoluten Gegensatzes leiblich wohl nicht mehr überbieten wird. Von ihm an ist eine Entwickelung vielmehr nur noch in sittlicher Richtung denkbar: nämlich als eine Tendenz zur äußersten Feststellung dieser letzten irdischen Gattung durch die gründlichst-konservative Kraft, oder, was dasselbe ist, als die Tendenz zur Erreichung einer absolut sittlichen Gattung. Dann aber scheint es, daß die Leidenschaft überhaupt nicht als ein entwickelungsgemäßer Vorzug innerhalb der menschlichen Gattung zu gelten habe, sondern daß die Bevorzugung eines Individuums hier nur auf seiner fortgeschritteneren Sittlichkeit beruhen könne. Und da nun nach unserer Definition (S. 94) die Hemmung eines bevorzugten

Individuums, das die Gattung im Sinn der Entwickelung rechtfertigen soll, durch die Gattung tragisch ist, so müßte folgen, daß die Tragödie in der Unterdrückung der sittlicheren Menschen durch die weniger sittlichen bestehen sollte: also Sokrates, Christus die idealen tragischen Gestalten!

Statt dessen finden wir die Tragödie, um der schauspielerischen Aktion willen, auf einen leidenschaftlichen Helden angewiesen! — Wie ist ohne Sophistik diese formal bedingte Tatsache des animalischen Helden mit der von oberhalb der Tragödie für sie deduzierten Forderung des sittlichen Helden zu vereinigen?

Durch folgende Überlegung: Die subjektiv-egoistische Sittlichkeit — etwas anderes als Harmlosigkeit! — ist umso mehr wert, je größere objektiv-egoistische Widerstände sie unter sich gebracht hat. Die dem heißesten Blut, der wildesten Begierde abgerungene Selbstbeherrschung ist die wertvollste, die ruhige Fahrt mit den feurigsten Rossen die preiswürdigste. Daher sind die animalisch bevorzugten Menschen der inneren Möglichkeit nach zugleich auch die sittlich bevorzugten, indem sie durch Überwindung ihrer Leidenschaft gleichsam zur sittlichsten Sittlichkeit zu gelangen vermögen. So ist ja aus manchem Verbrecher schon ein Heiliger geworden. Sokrates wußte um die gebändigte Hölle in seinem Busen, und auch im Charakterbild sogar eines Jesus von Nazareth dürfen wir die animalische Stunde der Versuchung und den egoistischen Lebenskrampf auf dem Ölberg nicht vergessen.

In Wahrheit läßt uns die Tragödie ja auch weniger den Untergang einer großen, schönen, leidenschaftlichen Bestie tragisch mitfühlen, als den eines großen, schöneren, sittlichen Menschen, der aus der schönen Bestie, lange geahnt, hervortrat, um die Taten seiner Leidenschaft an sich selbst zu sühnen. Nicht der ausgemachte Schurke, der nur durch objektive Gesetzesgewalt der Gattung hingerichtet werden kann, ist der tragische Held, — nicht also Jago, sondern Othello, der, ohne ein Schurke zu sein, durch seines Blutes Gewalt schuldig wird und sich selbst richtet.

Was soll aber anderseits der fertige »Heilige« in der Tragödie, da er ebensoweit über allen tragischen Möglichkeiten sich befindet, wie der Schurke unter ihnen steht? Er kann als Märtyrer, im Feuer singend, sterben; aber der so begrüßte Tod ist nicht tragisch. Nicht also nur aus formalen Gründen, weil seine Passivität kein Spiel erlaubt, ist er untauglich zum tragischen Helden. Er kann keinen animalischen Untergang mehr erleben, der zugleich ein sittlicher Aufgang ist. — So wird man denn z. B. auch die temperamentvolle Antigone bei Sophokles nicht für eine ausgemachte Heilige nehmen wollen. Sie geht nicht

lächelnd in den Tod, sondern sie hat ihren »Ölberg«, und der Schmerz, den ihr das Sterben bereitet, deutet auf die leidenschaftliche Lebensbegierde, die Fülle des animalischen Egoismus, der ihr zu überwinden übrigbleibt. Und gerade diese Überwindung der egoistischen Lebensbegierde unter einem sittlichen Antrieb ist das, was sie als tragische Person vor dem blassen Asketen voraus hat, der, unter eine überirdische Idee geduckt, seinen Leib nie hat blutvoll blühen lassen und kaum so zum Leben gekommen ist, daß er mitleiderregend sterben könnte. Antigone wäre minder tragisch, wenn sie minder klagend stürbe.

Aber sie ist nicht wesentlich verschieden von allen tragischen Gestalten: alle sind in ihrer starken Leidenschaftlichkeit latent sittliche Menschen höchster Potenz. Alle gleichen dem Marmor darin, daß sie, schon an sich und formlos schön, auch noch die höhere Schönheit der geformten Gebilde in sich tragen. Der tragische Dichter läßt sie nur aus der Formlosigkeit der Leidenschaft durch Leiden, den Meißelschlägen am Marmor vergleichbar, zur Form der Sittlichkeit gelangen. — Das edle Bild schlief im edlen Gestein.

Weil nur tief-sittlich Geborene so schuldig werden können, daß ihre Schuld sie frißt, deshalb entbehrt auch kein tragischer Charakter schon mitten im Laufe seiner Verschuldung der Anzeichen sittlicher Güte. Es kommt ja eben kein Tier zur Darstellung, sondern ein Mensch, der nur auch noch Tier ist; allerdings möglichst auch noch Tier, um möglichst Mensch werden zu können: Othello ist tragischer als Desdemona.

3. Natürlich meinen wir nicht, daß jemals eine Tragödie geschrieben wurde, um die von uns entwickelte Lebensanschauung daran zu exemplifizieren. Die erste Lust im tragischen wie in jedem Dichter ist die Lust am Gestalten. Aber weil seine Kunst auf ernsthafter Willensdarstellung beruht, so ist er, behaupten wir, indem er der Wirklichkeit seines eigenen und alles menschlichen Lebens nachging, immer notwendig dahin gekommen, die menschlich-sittliche Willenshaltung gegen die animalisch-leidenschaftliche Haltlosigkeit ins Feld zu führen und jene als das höhere Prinzip über diese als das niedere triumphieren zu lassen. Unsere Untersuchung hat nur festgestellt, daß diese instinktive Entscheidung des tragischen Dichters eine Entscheidung im Sinne der Entwickelung des Lebens ist. Dadurch aber ist es zugleich, dürfen wir hinzufügen, eine Entscheidung zum Vorteil des Lebens, indem wir unter dem Einfluß der Dichtung die darin getroffene Entscheidung unwillkürlich mitvollziehen und die Erhöhung von der stärksten animalischen Hingerissenheit zur sittlichen Selbstbesinnung auf eine unendlich eindrückliche Weise miterleben. Wir, die Lebendigen, aber sind das Leben. —

Daraus also entspringt die immanente Erziehungskraft der Tragödie: der Dichter macht uns vermöge seiner Phantasie der höchsten Leidenschaft teilhaftig, um uns zugleich, vermöge seiner Sittlichkeit, in dieser Leidenschaft zu widerlegen. Einer bewußten Weltanschauung bedarf er nicht, noch teilt er uns eine solche mit. Er bedarf nur einer dramatischen Phantasie und zu ihrer Lenkung eines durch Selbsterfahrung und Beobachtung bestätigten sittlichen Instinktes. Dann hilft uns sein Werk durch Lust und Leid der Teilnahme aus der Tierhaftigkeit vorwärts zur Menschlichkeit.

Aber scheint die Tragödie damit nicht in einem ironischen Selbstvernichtungsprozeß begriffen, indem sie die Leidenschaft, von der sie als Kunstwerk ausgeht, in die Sittlichkeit, auf die sie als Charakterausdruck des Dichters hinzielt, aufzulösen strebt? — Gewiß, wie alle echte Kunst, die mit ihrer Wirkung das Leben meint und innerlichst bereit sein muß, darin unterzugehen, sobald das Leben selber Kunst geworden ist. Es fragt sich nur, wann das Leben vollkommen schön, die Menschheit vollkommen sittlich sein wird. — —

Unser Gedankengang hat sich zum Kreise geschlossen. Das Tragische als ein Produkt der Menschheitsentwickelung greift, zur Tragödie geformt, selbst helfend in diese Entwickelung ein. Die Tragödie ist das weltgeschichtliche Dokument des Übergangs vom vorwiegend sinnlichen zum vorwiegend sittlichen Menschen. Nach einigen tausend Jahren wird vielleicht die andere Anthropogenie — des sittlichen Menschen — geschrieben, in der sie nicht mehr nur eine resultierende, sondern eine fundamentierende Rolle spielt. Artistischer darf nicht von ihr gedacht, niedriger nicht für sie gehofft werden.

Bemerkungen.

Zur Philosophie der Kunstgeschichte.

Von

Konrad Lange.

Gleich die Anfänge der Kunstentwickelung bieten dem Forscher ein sehr interessantes Problem. Man hat sich immer darüber gewundert, daß gerade die ältesten Kunstwerke, die sich erhalten haben, einen durchaus naturalistischen Charakter zeigen. Die Bewohner der paläolithischen Höhlen Südfrankreichs und Spaniens haben uns bekanntlich auf Knochen und Geweihen eingravierte und auf die Wände ihrer Höhlen aufgemalte Tierbilder hinterlassen, die an Treue der Naturnachahmung, Schärfe der Formenauffassung und lebendiger Wiedergabe der Bewegungen alles übertreffen, was wir sonst von prähistorischer Kunst kennen. Zwar zeigen auch diese Tierbilder insofern schon einen gewissen Stil, als die Tiere auf ihnen immer im Profil, d. h. in der charakteristischsten und am leichtesten zu erfassenden Ansicht erscheinen. Auch sind die Einzelheiten mit Rücksicht auf die Härte des Materials und die Schwierigkeit der Bearbeitung in abgekürzter Weise wiedergegeben. Aber dabei ist doch die Naturwahrheit dieser Umrißzeichnungen so groß, daß man ihnen gegenüber eher am Ende einer langen aufwärtsstrebenden Kunstentwickelung als am Anfang alles künstlerischen Schaffens zu stehen glaubt.

Das Merkwürdigste ist aber, daß diese Richtung mit dem Paläolithikum ausstirbt, in der Folgezeit keine Fortsetzung findet. Ganz im Gegensatz zu diesem naturalistischen Stil ist die Kunst der jüngeren Steinzeit, der Bronze- und Eisenzeit durchaus dekorativ-stilisierend. In ihren Naturnachahmungen treten an die Stelle der feinen gefühlvollen Umrisse schematische Linien, die tierischen und menschlichen Körperformen werden in ein bestimmtes geometrisches Schema eingezwängt, so daß die Schultern sehr breit, die Taille sehr dünn, die Schenkel wieder sehr dick erscheinen. Gerade Linien oder konventionelle Kurven, regelmäßige Figuren, parallele Strichelungen u. s. w. lassen das Naturvorbild oft nur mit der größten Mühe erkennen.

Man hat diesen Gegensatz früher immer auf die Verschiedenheit der äußeren Verhältnisse zurückgeführt, unter denen diese beiden Stile entstanden sind. Der erstere ist eine Schöpfung primitiver Jägerstämme, der letztere das Erzeugnis einer Ackerbauer- und Viehzüchterkultur.

Die Renntier- und Mammutjäger der Eiszeit, so sagte man, waren durch ihre Beschäftigung, die Jagd, auf eine genaue Kenntnis der Tierwelt angewiesen. Sie hatten sich im Kampfe ums Dasein einen scharfen Blick für die körperlichen Eigentümlichkeiten ihrer Jagdbeute angeeignet. Durch die fortwährende Aufspürung und Verfolgung derselben waren ihre Sinneswerkzeuge zu einer Schärfe ausgebildet worden, die sie befähigte, ein solches Tier auch aus der Erinnerung genau wiederzugeben. Der Gewohnheit, sich Waffen, Gewänder und Geräte mit eigener Hand zu fertigen, verdankten sie eine so große manuelle Geschicklichkeit, daß ihnen die

Übersetzung ihrer klaren Bildvorstellungen in die Malerei gar keine Schwierigkeiten bereitete. An Zeit, sich dieser Tätigkeit hinzugeben, fehlte es ihnen nicht. Denn wie alle auf niederer Kulturstufe stehenden Menschen waren sie faul. Die Jagd war ihre Lieblingsbeschäftigung. Sie füllte aber ihre Tage nur teilweise aus. In den großen Pausen zwischen den Jagden vertrieben sie sich die Zeit damit, die Tiere aus der Erinnerung aufzuzeichnen, deren Jagd ihr eigentlicher Beruf war. Und beim Anblick dieser Zeichnungen genossen sie noch einmal in der Erinnerung alle Aufregungen und Triumphe der Jagd, dachten sie vielleicht auch an die materiellen Genüsse, die ihnen das Fleisch ihrer Jagdtiere verschafft hatte.

Ganz anders die Neolithiker und ihre Nachfolger. Sie waren nicht nur Jäger und Fischer, sondern daneben, später wohl vorwiegend, Ackerbauer und Viehzüchter. Sie bildeten schon größere Stammesgemeinschaften, hatten verschiedene Industrien ausgebildet, webten Gewänder, schmiedeten Waffen, führten Kriege mit ihren Nachbarn u. s. w. Kurz sie hatten viel mehr zu tun als ihre Vorfahren. Infolge ihrer Arbeitsteilung war ihnen die enge Verbindung mit der Tierwelt verloren gegangen. Handwerk und Industrie verlangten eine Anpassung der Naturnachahmungen an bestimmte dekorative Zwecke, woraus sich schon eine gewisse Stilisierung ergab. Der Massenbetrieb, zu dem sie übergegangen waren, zwang sie zu raschem Arbeiten und nahm ihnen die Liebe zur Ausführung des Einzelnen, zur soliden künstlerischen Durcharbeitung. Dazu kam, daß sie, infolge ihrer anderweitigen Beschäftigung, handwerkliche und künstlerische Arbeiten gern den Frauen überließen. Diese aber bildeten, nach der geduldigen, aber etwas beschränkten Art ihres Geschlechts, jenen vereinfachten, geistlos geometrischen Stil aus, den wir von den Erzeugnissen dieser Zeit kennen.

Neuerdings hat der Göttinger Physiolog Verworn in einem interessanten Schriftchen »Zur Psychologie der primitiven Kunst« neben diesen Einflüssen noch andere geistigerer Art geltend gemacht, über deren Bedeutung man sich jedenfalls verständigen sollte[1]). Verworn legt den Schwerpunkt darauf, daß die Kunst der Paläolithiker in direkter Nachahmung der Natur entstanden, diejenige der Späteren dagegen mit Ideen, phantastischen Vorstellungen durchsetzt sei. Jene gebe nur das wieder, was die Künstler unmittelbar vor Augen gehabt hätten, diese arbeite aus der Erinnerung und schildere, abgesehen von Menschen und Tieren, auch Götter, Dämonen u. s. w. Jene wolle nur die Natur darstellen wie sie ist, diese verfolge mit ihrer Naturdarstellung bestimmte religiöse Zwecke, was man schon aus den Amuletten, Idolen u. s. w. erkenne, die damals angefertigt wurden. Dementsprechend nennt er die ältere Kunst »physioplastisch«, die jüngere »ideoplastisch«. Den Unterschied in der Arbeitsweise beider Richtungen setzt er physiologisch in folgender Weise auseinander: Beim Zeichnen nach der Natur wird der auf den sensorischen Apparat unseres Nervensystems wirkende Reiz des Naturvorbildes von der Netzhaut und den Ganglienzellen der Sehnerven direkt in den motorischen Apparat übergeführt. Dieser, d. h. die Ganglienzellen der Bewegungsnerven, veranlassen die Muskelbewegung des Zeichners. Bei den Naturalisten der älteren Zeit, die — nach Verworns Auffassung — die Natur direkt kopierten, schob sich nichts zwischen den sensorischen und motorischen Apparat, die gesehene Form setzte sich sofort und unmittelbar in das Bild um. Bei den stilisierenden Künstlern der jüngeren Generation dagegen, die nach Verworn aus dem Gedächtnis zeichneten, schoben sich zwischen die beiden Apparate, d. h. zwischen die Ganglienzellen der Sehsphäre und diejenigen der

[1]) Abdruck aus der Naturwissenschaftlichen Wochenschrift, N. F. VI. Bd., der ganzen Reihe XXII. Bd., Nr. 44, 1907. Verlag von Gustav Fischer, Jena 1908.

motorischen Sphäre, deren Sitz in der Großhirnrinde ist, noch gewisse Zwischenstufen, nämlich die Ganglienzellstationen in den Assoziationsgebieten der Großhirnrinde ein, die das Wahrnehmungsbild beeinflußten und veränderten. Daraus erklärt sich, daß die Paläolithiker eben nur das zeichneten, was sie unmittelbar vor Augen sahen, während die Neolithiker und Bronzezeitmenschen auch das in das Kunstwerk hineinbrachten, was sie im übrigen von der Welt wußten, was sie hinter der Natur suchten, was der Mythus und Aberglaube davon fabelte.

Das scheint im ersten Augenblick einleuchtend, ist aber doch in mancher Beziehung bedenklich. Übersetzt man die physiologische Umschreibung in das uns bekannte psychologische Tatsachenmaterial, so bleibt die Behauptung, daß die Tierzeichnungen der Paläolithiker von Leuten gemacht sind, die gar keine Erinnerungsvorstellungen hatten, sondern beim Zeichnen nur an das dachten, was ihre Sinne wahrnahmen, während die Neolithiker und ihre Nachfolger über einen großen Vorrat von Erinnerungsvorstellungen und Assoziationen verfügten, die ihre Wahrnehmungsbilder beim Zeichnen trübten.

Aber hat es überhaupt jemals Menschen ohne Erinnerungsvorstellungen gegeben? Und haben die Paläolithiker ihre Zeichnungen wirklich direkt nach der Natur gemacht? Wo hätten die primitiven Jäger wohl während ihrer Jagden die Zeit und Ruhe hernehmen sollen, Renntiere und Mammuts, die sie vor sich sahen, zu gravieren? Ist es auch wahrscheinlich, daß sie immer ein Knochenstück, etwa wie ein Skizzenbuch, bei sich trugen? Oder wo hätten die alten Höhlenbewohner, wenn sie die Wände ihrer Höhlen bemalten, wohl ihre Modelle hinstellen sollen, um sie im richtigen Abstand und der richtigen Beleuchtung sehen zu können? Nein, diese Zeichnungen sind ebensogut Gedächtniszeichnungen wie diejenigen der Neolithiker, nur Gedächtniszeichnungen, die aus einer viel genaueren und schärferen Erinnerung heraus entstanden sind. Zeichnen doch auch die Kinder zuerst die Gegenstände nicht direkt nach der Natur, sondern aus dem Gedächtnis, einfach deshalb, weil sie ein Bedürfnis zu zeichnen nur dann haben, wenn die Gegenstände selbst, für die sie sich interessieren, ihnen nicht zugänglich sind [1]).

Der Unterschied zwischen den paläolithischen und neolithischen Künstlern ist also nicht der, daß jene nach der Natur, diese nach der Erinnerung gezeichnet hätten, sondern der, daß jene die Natur genauer kannten als diese, und vor allen Dingen, daß sie den Willen hatten, sie möglichst genau darzustellen.

Dabei bliebe immerhin noch zu erklären, warum die Paläolithiker im stande waren, sich so auf die Naturform zu konzentrieren, während die Neolithiker durch allerlei Assoziationen davon abgelenkt wurden. Assoziationen hatten natürlich sowohl die einen wie die anderen. Der Unterschied war nur der, daß die Paläolithiker dieselben beim Zeichnen ausschalteten und ihre ganze Aufmerksamkeit auf das Naturvorbild richteten, während die Neolithiker ihnen einen größeren Einfluß auf ihr Schaffen einräumten. Hierfür sieht Verworn die Gründe in einem tiefen Umschwung im Geistesleben der Menschen, der sich zwischen der paläolithischen und neolithischen Periode vollzogen hätte. Das Charakteristische für diesen Umschwung wäre ein starkes Emporwuchern des Vorstellungslebens gewesen. Während die Paläolithiker die Natur ganz naiv angeschaut und sich keine tieferen Gedanken darüber gemacht hätten, habe mit den Neolithikern das Theoretisieren und Spekulieren über den Menschen und die Natur begonnen. Vor allen Dingen

[1]) Übrigens scheint Verworn selbst auf S. 30 zuzugeben, daß auch die primitiven Tierbilder aus der Erinnerung gezeichnet sind.

sei es die Konzeption der Seelenidee und die darauf beruhende dualistische Spaltung des menschlichen Wesens in Leib und Seele gewesen, was diese späteren Künstler der Natur entfremdet habe. Die Idee von der menschlichen Seele habe zu einer unabsehbar reichen Entwickelung des Vorstellungslebens den Anstoß gegeben. Aus ihr sei unter anderem auch der Glaube an Geister, Dämonen und Götter hervorgegangen, sie sei überhaupt die Mutter aller religiösen Ideen. So habe sich ein Komplex von mystischen religiösen Vorstellungen entwickelt, die bald das ganze Leben der Menschen beherrscht hätten. Das habe auch auf die Kunst eingewirkt. Der Einfalt und Natürlichkeit der älteren Anschauung entspreche die physioplastische Kunst, dem Zustande des naiven Theoretisierens und der unheimlichen Phantasieschöpfungen die ideoplastische.

Das ist eine ganz plausible Vermutung. Leider läßt sich nur der durchgreifende Unterschied in der geistigen Disposition der Paläolithiker und Neolithiker anderweitig nicht nachweisen. Wir können ihn eben nur aus ihrer Kunst erschließen, zu deren Erklärung er ja dienen soll. Daß wir aus der paläolithischen Zeit keine Idole und Amulette, keine heiligen Zeichen, keine Heiligtümer, Grabmonumente u. s. w. haben, ist allerdings richtig. Aber daraus auf das gänzliche Fehlen religiöser Vorstellungen zu schließen, geht doch wohl nicht an. Im Grunde müssen wir zugeben, daß wir über diese Dinge so gut wie nichts wissen. Nur Analogieschlüsse können wir allenfalls machen. Das heißt, wir können von den noch in der Gegenwart existierenden Naturvölkern auf die Anfänge des Menschengeschlechts zurückschließen, was freilich nicht ganz unbedenklich ist. Verworn betont nun, daß alle Völker, bei denen die Seelenvorstellungen und religiösen Ideen das ganze Leben überwuchert haben, wie die Neger Afrikas, die Indianer Amerikas, die Südseeinsulaner u. s. w., eine extrem ideoplastische Kunst besitzen, während diejenigen Völker, bei denen diese Ideen ganz fehlen oder jedenfalls das Denken nicht völlig beherrschen, wie z. B. die Buschmänner und Eskimos, im Besitze einer durchaus physioplastischen Kunst sind. Daraus schließt Verworn: die primitive Kunst hat umsomehr physioplastische Züge, je mehr die sinnliche Beobachtung, sie hat umsomehr ideoplastische Züge, je mehr das abstrahierende theoretische Vorstellungsleben der Völker im Vordergrunde steht.

Daran ist ohne Zweifel etwas Richtiges. Es ist klar, daß ein Volk, das sich wenig Gedanken über die jenseitigen Dinge macht, überhaupt nicht gern spekuliert und theoretisiert, seine Aufmerksamkeit viel mehr auf das richten wird, was sich seinen Sinnen darbietet, während ein Volk, dessen Interessen mehr im Jenseits als im Diesseits liegen, ganz naturgemäß die Fähigkeit der sinnlichen Beobachtung gering achten, folglich verkümmern lassen wird.

Damit haben wir schon die Frage berührt, welche dieser beiden künstlerischen Richtungen die ästhetisch höher stehende ist. Denn das Merkwürdige bei dieser Entwickelung ist ja eben, daß die Verkümmerung der sinnlichen Fähigkeiten gerade in die Zeit einer reicheren Kultur fällt. Dieses Problem hat Verworn offenbar viel zu schaffen gemacht. In der Überzeugung, daß die Qualität der Kunst immer mit der Qualität der gleichzeitigen sonstigen Kultur übereinstimmen müsse, möchte er das künstlerische Verdienst der Höhlenbewohner, die eine so niedrige Kultur gehabt hätten, sehr gering anschlagen. »Es ist ein großer Fehler, den wir machen,« sagt er, »wenn wir aus der Schwierigkeit, die selbst heute der Durchschnittsmensch bei dem Versuche einer naturalistischen Reproduktion gesehener Objekte empfindet, den Schluß ziehen, daß der Naturalismus immer unbedingt eine höhere Entwickelungsstufe des künstlerischen Könnens repräsentieren müßte als die verzerrte, verfratzte, bizarre, phantastische Darstellungsweise der meisten Naturvölker. Diese

Vorstellung ist durchaus falsch. Denn jenen Jägern der paläolithischen Zeit mußte unter den Bedingungen ihres Geisteslebens die naturalistische Reproduktion des gesehenen Objekts viel leichter werden als uns, die wir durch allerlei Abstraktionen und Assoziationen unseres Wissens und Überlegens und durch die Verkümmerung unserer Beobachtungsgabe sowie auch zum Teil unserer Handgeschicklichkeit stark gefälschte Vorstellungsbilder von der Wirklichkeit haben und bei der Reproduktion wiedergeben. Der paläolithische Künstler brauchte sich überhaupt keine Mühe zu geben. Seine Zeichnung ergab sich von selbst in naturalistischer Weise, weil er nichts hatte von Theorien und Ideen, was ihre Naturwahrheit hätte fälschen können. Die paläolithische Kunst steht also gar nicht zu der übrigen Kultur ihrer Zeit in einem Gegensatze, sondern sie entspricht vielmehr genau einer Stufe, auf der die höhere geistige Tätigkeit noch ganz fehlt. Eine solche Stufe muß, wenn sie überhaupt Kunstleistungen produziert, naturwahre physioplastische Kunstwerke liefern.«

In diesen Bemerkungen ist, wie ich glaube, Wahres und Falsches gemischt. Wahr ist ohne Zweifel, daß die äußeren Verhältnisse das künstlerische Talent dieser Renntierjäger sehr begünstigten, insofern nichts sie von der Natur als dem Objekt ihrer Nachahmung abzog. Unwahr ist dagegen, wenn man diese Kunststufe der damals geringen sonstigen Kultur wegen für niederer erklärt als die der späteren Zeit. Hören etwa diese Zeichnungen deshalb, weil sie von ungebildeten, geistig wenig interessierten Menschen stammen, auf besser zu sein, als alles, was die nächste Folgezeit hervorgebracht hat? Und werden die »gefälschten Vorstellungsbilder«, die »verzerrten, verfratzten, bizarren und phantastischen« Darstellungen der Neolithiker und Bronzezeitmenschen, wie Verworn sie selbst nennt, dadurch auch nur um ein Haar besser, daß sie aus einer Kulturperiode stammen, die schon den Seelenglauben kannte? Um die künstlerische Qualität primitiver Zeichnungen zu beurteilen, bedarf es durchaus keiner Kenntnis der religiösen Vorstellungen ihrer Verfertiger. Die Zeichnungen liegen uns ja vor. Wir haben ja Augen sie zu sehen. *Hic Rhodus, hic salta!* Und wenn wir nur das berücksichtigen, was sie uns lehren, so können wir keinen Augenblick daran zweifeln, daß tatsächlich die früheren Werke als Naturnachahmungen weitaus besser sind als die späteren. Und da diese Renntierjäger ganz sicher, wie uns die Funde derselben Schichten zeigen, eine sehr niedrige Kulturstufe einnahmen, so ist um die Tatsache absolut nicht herumzukommen, daß die bessere Kunst nicht, wie man denken sollte, mit einer höheren, sondern vielmehr mit einer niederen Kulturstufe zusammenfällt. Daß es den Renntierjägern nicht so viel Mühe machte, die Natur treu darzustellen wie etwa unseren heutigen Kindern, soll nicht geleugnet werden. Was folgt aber daraus? Doch wohl nur, daß sie künstlerisch eminent begabt waren und daß künstlerische Begabung keineswegs mit sonstiger geistiger Begabung gepaart zu sein braucht.

Damit sage ich gewiß nichts Neues, vielmehr etwas, was jedermann auch heutzutage auf Schritt und Tritt beobachten kann. Wer wollte angesichts dessen, was wir rings um uns sehen, sagen, daß künstlerisches Empfinden immer gleichzeitig mit logischem Denken und religiösem Fühlen zur Entwickelung kommen müsse? Lehren nicht die Tatsachen, daß künstlerisch begabte Menschen gewöhnlich wissenschaftlich wenig interessiert, oft sogar ungebildet im landläufigen Sinne sind?

Deshalb ist es auch falsch, wenn Verworn eine Übereinstimmung der Kunst mit der jeweiligen Kultur herstellen zu müssen glaubt in dem Sinne, daß er sagt: weil die Kultur der paläolithischen Periode niedrig war, muß auch ihre Kunst niedrig gewesen sein. Und weil die Menschen der späteren Zeit schon reichere

Assoziationen religiöser Art hatten, muß auch ihre Kunst der früheren überlegen gewesen sein. Die gegenteilige Behauptung würde mindestens dieselbe Berechtigung haben. Es tritt uns eben hier das erste und gleich besonders frappante Beispiel für die wichtige kunstphilosophische Wahrheit entgegen, daß die Blüte der Kunst nicht immer mit der Blüte der übrigen Kultur Hand in Hand geht, sondern zuweilen geradezu in einem Gegensatz zu ihr steht. Ich habe auf diese Erscheinung — man könnte sie das Gesetz des Alternierens der geistigen Funktionen oder der wechselnden Hegemonie der geistigen Fähigkeiten nennen — wiederholt hingewiesen, zuerst in meiner »künstlerischen Erziehung der deutschen Jugend« (1893), dann in meinem »Wesen der Kunst« (2. Aufl. 1907). Diese Hinweise sind aber ziemlich unbeachtet geblieben, wahrscheinlich, weil sie dem hergebrachten geschichtsphilosophischen Schematismus widersprachen. Aber es ist doch klar, daß eine Tätigkeit, die eine so spezifische Begabung wie die künstlerische voraussetzt, nicht notwendig zur selben Zeit mit anderen Tätigkeiten, die auf ganz anderen Begabungen beruhen, zur Blüte kommen muß.

Die naive Voraussetzungslosigkeit der paläolithischen Kunst, ihre Unabhängigkeit von der gleichzeitigen Kultur hat etwas, was an die moderne Bewegung des *l'art pour l'art* erinnert. Auch die Vertreter dieser zeichnen sich in der Regel nicht durch höhere Bildung aus oder verleugnen sie jedenfalls beim künstlerischen Schaffen völlig. Sie sind, wie Liebermann sagt, »Augentiere«. Sie haben den Blick nur einerseits auf die Natur, andererseits auf die technischen Mittel ihrer Kunst gerichtet. Um Assoziationen komplizierter Art, z. B. historische Traditionen, populäre Interessen kümmern sie sich nicht. Der Gedankeninhalt ihrer Schöpfungen ist ihnen gleichgültig. Was sie bieten wollen, ist vielmehr reine Kunst, Kunst in Reinkultur.

Es ist sehr wichtig, daß *l'art pour l'art,* oder besser die Naturwahrheit an der Spitze der Kunstentwickelung steht. *L'art pour l'art* im strengen Sinne haben wir auch hier freilich nicht. Denn diese primitiven Künstler waren zu ihren Darstellungen offenbar nicht durch rein künstlerische Interessen, sondern durch die Freude an der Jagd und am Genuß des Tierfleisches gekommen. Aber das Resultat, die naive Naturwahrheit, ist dasselbe wie bei der Kunst um der Kunst willen. Und da müssen wir uns denn sehr darüber wundern, daß diese Naturwahrheit, soweit wir wenigstens nachkommen können, nicht das Resultat eines längeren Entwickelungsprozesses ist, sondern vielmehr am Anfang der ganzen Entwickelung steht. Das ist für uns besonders deshalb auffallend, weil wir aus der Kunst unserer Kinder wissen, daß die Erreichung der Naturwahrheit ganz außerordentliche Schwierigkeiten macht. Erst ganz allmählich und nach Überwindung unvollkommener Vorstufen gelangt das Kind zu dieser Höhe. Und merkwürdig, diese Vorstufen zeigen eine auffallende Verwandtschaft mit der neolithischen und Bronzezeitkunst, wie übrigens auch Verworn überzeugend nachgewiesen hat. Bekanntlich zeichnen Kinder zu Anfang gar nicht das, was sie von den Dingen sehen, sondern vielmehr das, was sie von ihnen wissen. So geben sie z. B. das Nackte unter der Gewandung wieder, bei Reitern, die sich im Profil präsentieren, beide Beine statt eines u. s. w. Ganz ähnliche Züge zeigt auch die neolithische Kunst. Wir sehen also, daß diejenige Stufe, welche in der Entwickelung des Individuums die frühere ist, in der Entwickelung der Gattung erst später erreicht wird. Gewiß keine Bestätigung des biogenetischen Grundgesetzes, wonach sich die Entwickelung des Individuums in der Entwickelung der Gattung wiederholen soll. Freilich könnte man sagen: Wer bürgt uns denn dafür, daß die Stufe der paläolithischen Kunst wirklich die älteste ist, die der Mensch durchgemacht hat? Kann ihr nicht schon eine lange Entwickelung vorangegangen sein, von der wir nur deshalb keine Zeug-

nisse haben, weil das Material der allerältesten Kunst, Sand, Holz, Baumrinde u. s. w. vergänglich ist? Wäre es nicht doch möglich, daß der Mensch die Natur zuerst schematisch, d. h. stilisiert dargestellt hätte und erst allmählich zum Naturalismus fortgeschritten wäre? Und daß sich dann nach diesem Naturalismus, der ersten uns bekannten Stufe, wieder eine idealistisch stilisierende Kunst entwickelt hätte?

Wie dem auch sein mag, jedenfalls ist es wiederum sehr merkwürdig, daß diese beiden Richtungen sich mit ihrer einmaligen Blüte nicht erschöpft haben, sondern immer wieder von Zeit zu Zeit eine Auferstehung feiern. Wenn wir nach den Gründen fragen, warum die Kunst von einer naturalistischen Höhe wie der des Paläolithikums zum leeren dekorativen Schematismus herabsinkt, so spielen dabei wohl die allgemein geistigen Faktoren, auf die Verworn hinweist, eine gewisse Rolle. Ausgebreitetes Wissen, historische Bildung, philosophische Spekulation stumpfen den scharfen Blick für die Natur ab und führen zu einer Gedankenkunst, einer Kunst des Inhalts, bei der alle möglichen Bedürfnisse, nur nicht die eigentlich künstlerischen ihre Befriedigung finden. Dagegen Rückgang der klassischen Bildung, Ersetzung des historischen Wissens und der philosophischen Spekulation durch die naturwissenschaftliche Empirie stellen wieder die Verbindung mit der Natur her und erzeugen einen naturalistischen Stil, der geradeswegs, ohne viel rechts und links zu schauen, auf die Natur losgeht. Aber das ist, wie auch Verworn ganz richtig erkannt hat, nicht das einzige. Dazu kommt, daß bei gesteigerter Produktion, mit Eintritt des Massenbetriebs die ursprünglich vielleicht naturalistischen Formen sich abschleifen und verallgemeinern. Verworn hat das an einem sehr hübschen Beispiel veranschaulicht. Er hat nämlich die bekannte gravierte Zeichnung, das weidende Renntier von Thayingen, von Kindern in der Weise nachzeichnen lassen, daß nach der Kopie immer eine zweite Kopie und dann eine dritte u. s. w. angefertigt wurde. Da hat sich denn gezeigt, daß die ursprünglichen Formen durch die fortwährende Nachbildung und das Arbeiten aus zweiter Hand immer mehr abblaßten. An die Stelle der feingefühlten Umrisse des Originals treten allmählich gerade Linien, an die Stelle der die Glieder fein ineinander überführenden Gelenke treten stumpfe oder spitze Winkel, an die Stelle der malerisch verteilten Haare des Tierfells regelmäßig gereihte, parallele Striche. Was ursprünglich feine Empfindung war, wird immer mehr zum geometrischen Schema, bis schließlich die Naturform vor lauter Geometrie kaum mehr zu erkennen ist. Alle diese Veränderungen beruhen auf dem Prinzip der Vereinfachung, wie es der Massenbetrieb, der Zeitmangel, die Geschwindigkeit der Herstellung mit sich brachte. Gegenüber solchen genetischen Reihen begreift man auch, wie der geometrische Stil der Ornamentik entstehen konnte, und daß die geometrischen Ornamente im Grunde nichts anderes als abgeblaßte, durch den Massenbetrieb und den Zwang des Materials schematisch gewordene Naturformen sind.

Man kann in dem Einfluß der Massenfabrikation und des Materials, wie er sich in diesen dekorativen Richtungen ausspricht, ein starkes Hervortreten derjenigen Seite des künstlerischen Schaffens erkennen, die durch das Material und die Technik bestimmt ist. Damit treten diese Richtungen in einen Gegensatz zu den naturalistischen, in denen die andere Seite des künstlerischen Schaffens, die Naturnachahmung, dominiert. In einem Aufsatz über das Gesetz des Stilwechsels in der Malerei[1]) habe ich nachgewiesen, daß der bekannte Stilwechsel: idealistisch-realistisch-idealistisch, den wir in der Kunstgeschichte beobachten können, notwendig ist, sich unmittelbar aus der Zweiheit der Elemente erklärt, aus denen sich jede Kunst

[1]) Kunst für Alle 1907.

zusammensetzt. Das wird uns jetzt nur noch klarer werden. Der Abfall von der Naturwahrheit ist, wenn auch bedauerlich, doch historisch berechtigt. Sobald eine Naturform dekorativen Zwecken angepaßt werden soll, muß sie einen Kompromiß eingehen, sich den geraden Linien und ebenen Flächen des tektonischen Gebildes, zu dessen organischer Belebung sie dienen soll, anpassen. Auch dadurch, ganz abgesehen von der Massenfabrikation, wird eine geometrische Stilisierung befördert. Und in Zeiten wie der Gegenwart, in der die dekorative Kunst eine so fabelhafte Blüte erlebt wie nie zuvor, muß notwendig auch in der freien Kunst das dekorative Prinzip die Überhand gewinnen.

In solchen Zeiten redet man dann gern von einem »Überwinden der naturalistischen Richtung«, von der großen monumentalen Kunst, die nichts mehr von der Natur wissen will, die weit über der Natur steht u. s. w. In Wirklichkeit ist es eben auch nur eine von zwei an sich gleichberechtigten Richtungen, die zufällig gerade obenauf ist. Und die primitive Kunst kann uns vielleicht zeigen, welche von beiden Richtungen, wenn man einmal vergleichen will, den Vorzug verdient. Glücklicherweise wachsen auch die dekorativen Bäume nicht in den Himmel. Die Kunstgeschichte lehrt, daß es zu allen Zeiten Künstler von der Art derer gegeben hat, die *l'art pour l'art* in der Eiszeit gemacht haben: Naive Genies von elementarer Kraft, die sich den Teufel um all das Zeug kümmerten, was andere vor ihnen gemacht hatten und was ihnen ihre gebildeten Zeitgenossen vorredeten. So einer braucht nur einmal mit besonderer Fruchtbarkeit und Tatkraft begabt zu sein und die Menschen brauchen nur einmal eine starke Sehnsucht nach etwas Neuem zu empfinden auf all die Geometrie und Konvention hin, die so bald ermüdet, dann haben wir sofort den naturalistischen Umschwung. Dann heißt es nicht mehr: der Naturalismus ist durch den Stil, sondern der Stil, d. h. die Konvention ist durch den Naturalismus überwunden. »Und abermals nach fünfhundert Jahren« —.

Besprechungen.

Sigmund Bytkowski, Gerhart Hauptmanns Naturalismus und das Drama. Verlag von Leopold Voß, Hamburg und Leipzig 1908. gr. 8°. VIII u. 208 S. Neuntes Heft der »Beiträge zur Ästhetik«, herausgegeben von Theodor Lipps und Richard Maria Werner.

Vielleicht wäre eine Untersuchung darüber anregend, ob es denn angehe, einen Stoff zu bearbeiten, der dem Verfasser zuwider ist. Der entgegengesetzte Fall tritt ja oft genug ein: der Autor verliebt sich in sein Thema und überschätzt dann dessen Bedeutung. Doch vielleicht wiegt dieser Mangel nicht so schwer, als das unerbittliche Forschen nach Fehlern und Schwächen, während wichtige Vorzüge vollkommen dem nur Schattenseiten suchenden Auge sich verschleiern. Das vorliegende Werk ist ein Ergebnis derartiger Arbeit, eine Frucht, die der Haß gezeitigt hat. Mit wahrer Meisterschaft werden alle Schwächen des naturalistischen Dramas bloßgelegt; nur fehlt anderseits die Liebe, welche die lichten Seiten erkennt. Wohl flammt auch Begeisterung in dem Buche, aber sie gilt Shakespeare und dem großen klassischen Drama. Ohne Zweifel sind dies hehre Muster, von denen ein Ästhetiker des Dramas viel lernen kann; wie schade, daß die Liebe zu ihnen Haß erzeugt hat gegen das Drama der vergangenen Neunzigerjahre. Haß gebiert Ungerechtigkeit, und daher fehlt unserem Autor die Erkenntnis der Bedeutung Gerhart Hauptmanns, die uns gerade jetzt, da das Kampfgeschrei verhallt, immer mehr bewußt wird. Dem naturalistischen Drama, mag es im Kern auch verfehlt sein, kommt ein weit höherer Wert zu, als ihm Bytkowski zuerkennen will. Ich verweise hier nur auf eine der neuesten Darstellungen dieser Epoche, die verständnisvoll Licht- und Schattenseiten prüft und so der Wahrheit wohl näher rückt, als unser Autor. Ich meine »Das moderne Drama« (Straßburg 1908) von R. F. Arnold.

Drei Hauptteile findet der Leser in Bytkowskis Werke: eine kritische Analyse der naturalistischen Dramen Hauptmanns; eine Kritik des naturalistischen Dramas überhaupt mit Gedanken über das Wesen des Dramas; und endlich eine kunsttheoretische Begründung.

Was den ersten Punkt anlangt, so kann er im Rahmen dieser Zeitschrift nicht eingehend erörtert werden, schon aus dem Grunde nicht, weil eine Kritik der einzelnen Werturteile Bytkowskis zu einer eingehenden Zergliederung der Hauptmannschen Werke führen müßte, wodurch die vorliegende Besprechung räumlich zu sehr anschwellen würde. So will ich mich denn hier nur auf einige allgemeine Bemerkungen beschränken. Unser Autor behandelt lediglich die naturalistischen Elemente in Hauptmanns Dramen, oder besser gesagt: die naturalistischen Dramen Hauptmanns. Dabei darf naturgemäß nicht vergessen werden, daß hiermit das Dichtwerk nicht ausgeschöpft ist, daß wichtige Teile zu einem Gesamturteil fehlen. Dies übersah zuweilen Bytkowski, ebenso wie die Tatsache, daß selbst innerhalb des naturalistischen Dramas bei Hauptmann eine Entwickelung statthat von den Dramen des »reifen Zustandes« zum »Fuhrmann Henschel« etwa, der Handlung im wahrsten Sinne enthält und nicht lediglich Katastrophe und Schilderung (vgl. auch Richard

M. Meyer: »Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts«, Berlin 1900). Bytkowskis Stärke liegt in der eindringenden Einzelanalyse, dadurch geht uns der Ausblick auf die Gesamterscheinung unseres Dichters verloren; und da Bytkowski sich vornehmlich an Schwächen und Mängel klammert, entgeht ihm das Gute und Neue, das doch nicht gar so verborgen liegt bei dem Dichter der »Weber«, des »Michael Kramer«, von »Hanneles Himmelfahrt«, von »Und Pippa tanzt«. Als Dämpfung der allzugünstigen Darstellungen eines Schlenther oder Kerr mag ja Bytkowskis Kritik gute Dienste leisten, sonst aber werden jene und vor allem auch R. M. Meyer und Arnold unserem Dichter weit mehr gerecht und ebenso der Bedeutung des Naturalismus, der trotz aller seiner wahrlich großen Fehler und Mängel nicht die Verachtung verdient, welche ihm Bytkowski entgegenbringt. Er war eine gefährliche, aber gesunde Krise, die reinigend wirkte. Daß in wilden Jahren jugendlichen Stürmens mehr mißglückt als in Zeiten langsamen Reifens, steht fest. Immerhin: Stürme wecken und verkünden den Frühling. Ob dem Frühling ein Sommer bald folgt, kann niemand sagen; aber von der schwächlichen Luft eines traurigen Epigonentums hat uns der Sturm befreit und uns die Augen geöffnet für die Schönheit und die Tragik unserer Zeit.

Wichtiger scheint mir, was uns Bytkowski über das Drama zu sagen hat; hier findet sich manches, dem Bedeutung nicht abzusprechen ist. Besser wäre es wohl gewesen, wenn unser Autor seine Ausführungen statt größtenteils polemisch, auf breiter Materialgrundlage systematisch gehalten hätte, doch vielleicht entschließt er sich noch einmal zu einer derartigen Arbeit, in der er uns — meiner Meinung nach — wohl Beachtenswertes schenken dürfte.

Zum Begriff des Naturalismus gestatte ich mir hier einige Bemerkungen, weil er in der Darstellung unseres Autors nicht klar und scharf genug gefaßt wird. Max Dessoir (»Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« S. 62 ff.) wies darauf hin, daß wir auf das peinlichste unterscheiden müssen zwischen der kunstgeschichtlichen Erscheinung, die wir naturalistischen Stil nennen, und den diesbezüglichen Kunsttheorien. Erstere ist nach Dessoir — und da stimme ich völlig bei — »ein derber Protest gegen abgestorbene Ideale«. »In der geschichtlichen Entwickelung ist also das erste der Bruch mit der Überlieferung. Daraus ergibt sich dann an zweiter Stelle die Rückkehr zur Natur. Je freier man sich nämlich von einer Tradition macht, desto sicherer greift man auf die Natur zurück; und umgekehrt verliert man desto schneller die Berührung mit der Natur, je ausschließlicher man in den gewohnten Formen fühlt.« Was nun die naturalistischen Kunstlehren anlangt, so können wir deutlich in ihnen zwei ganz verschiedene Richtungen unterscheiden, von denen die eine den Naturalismus als Kunstgattung faßt, während die andere in ihm lediglich ein wissenschaftliches Hilfsmittel erblickt. Beispiele mögen das Gesagte verdeutlichen. Zur ersten Richtung gehört etwa die berüchtigte Kunstdefinition von Arno Holz, die sachlich ebenso unrichtig, wie stilistisch unangenehm ist: »Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein. Sie wird sie nach Maßgabe ihrer jedweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung.« Wichtig ist hier nur die Auffassung des Naturalismus als Kunstrichtung, die naturgemäß auf Erweckung ästhetischen Genusses abzielt. Wesentlich verschiedenen Lehren, die wir der zweiten Richtung anreihen müssen, begegnen wir in Frankreich. So schreiben die Brüder Goncourt in der Einleitung zur »Germinie Lacerteux« im Jahre 1864: »Heute, da der Roman sich erweitert und vergrößert, da er anfängt, die große, leidenschaftliche, lebende Form der literarischen Studie und der sozialen Untersuchung zu sein, da er durch die Analyse und die psychologische Forschung die zeitgenössische Moralgeschichte wird, heute, da der Roman sich die Studien und

Pflichten der Wissenschaft auferlegt hat, kann man auch die Freiheiten und Offenheiten der letzteren zur Anwendung bringen.« Darum also weil der Roman zeitgenössische Moralgeschichte, also Wissenschaft wird, muß er zur Erreichung dieses Zieles naturalistisch sein, nicht aber aus künstlerischen Gründen. Viel schärfer treten uns noch diese Anschauungen entgegen in Zolas im Jahre 1879 entstandener Schrift: »Der Experimentalroman«. (Eine gute deutsche Übersetzung erschien bei Zeitler in Leipzig im Jahre 1904.) Zweck des Romans ist nach Zola Wahrheitserforschung, Wahrheitserkenntnis; er ist »wissenschaftliche Psychologie«. So finden wir demnach auf der einen Seite den Naturalismus als Kunstgattung, wobei die Lehre zu Grunde liegt, daß durch möglichste Naturnachahmung der ästhetische Genuß bereichert werde, auf der anderen Seite jedoch bildet der Naturalismus ein wissenschaftliches Hilfsmittel und hat an sich mit Kunst nichts zu tun. Wie die Praxis sich zu diesen Theorien verhielt, mag hier unerörtert bleiben, nur das eine sei bemerkt, daß die deutschen Schriftsteller mehr der ersten Richtung folgten, obwohl der wissenschaftliche Einschlag besonders in den ersten Jahren des Naturalismus deutlich bemerkbar ist. Die deutschen Theoretiker aber huldigten fast alle der ersten Art. Ich habe diesen Punkt geflissentlich deshalb näher erörtert, weil er merkwürdigerweise fast stets übersehen wird, obgleich er doch theoretisch bedeutungsvoll ist. Damit sei aber diese Begriffsklärung beendet, und wir wollen nun darangehen, das Wichtigste von dem, was uns Bytkowski über das Drama zu sagen hat, einer knappen Besprechung zu unterwerfen.

Im Wesen der impressionistischen Darstellungstechnik liegt es, daß die »Beschreibung bis auf ein Minimum zusammenschrumpft und sich auf die knappe Angabe dessen beschränkt, was mit dem Auge unmittelbar gesehen, oder mit dem Ohr gehört wird«. Dadurch drängt sie zur dramatischen Darstellungsform, aber nicht zum Drama, »das vor allem einen streng architektonischen Bau beansprucht«. Ich glaube nun nicht, daß die Technik zum Drama drängte, umsomehr, da ja — wovon später noch einiges zu sagen sein wird — aller Naturalismus im Kern episch ist. Wohl aber drängte zum Drama die naturalistische Forderung nach Wahrheit, die auf der Bühne direkter geboten werden kann, als im Roman. Obwohl das eine Täuschung war, so bestand sie doch in der Tat. Daß es aber einen Naturalismus mit impressionistischer Darstellungstechnik geben kann, der nicht zum Drama drängt, zeigt uns Frankreich, dessen naturalistische Hauptleistungen auf dem Gebiete des Romans liegen.

Aus den Ausführungen zur Technik sei erwähnt die energische Betonung der überwuchernden Beschreibung innerhalb des Dramas. Sie zeigt uns, daß Hauptmanns Personenbeschreibungen — um hier nur ein Beispiel zu nennen — von der Novelle und dem Roman kommen, sie tragen den Charakter einer Schilderung, und nicht den einer Bühnenanweisung. Noch merkwürdiger ist die Tatsache, daß die naturalistischen Dramatiker »oft überhaupt aus der Rolle fallen und Bericht, Erzählung, ja seelische Schilderung und Analyse oder moralische Kritik in die Anweisung einflechten, die ja deswegen auch einen so unverhältnismäßig breiten Raum einnimmt«. Es ist nicht ganz ungerechtfertigt, wenn Bytkowski diese beigefügten Bemerkungen mit den erklärenden Inschriften der alten naiven Malerei vergleicht. Und auch darin ist er im Recht, daß eine Regiebemerkung lediglich als Anleitung für die Darstellung des Dramas dienen soll. Aber eines übersieht unser Autor: das realistische Drama fordert genauere Regiebemerkungen als das klassische; seine größere Naturnähe strebt auch nach deutlicherer Ausführung aller seiner Bestandteile. Mag man also die Auswüchse geißeln, ein richtiger Kern liegt diesem Verfahren zu Grunde. Richtig ist, daß hier häufig epische Darstellung auf das Drama

übertragen wird; und darum und auch aus manchen anderen Gründen glaube ich, daß die adäquate Form für den reinen Naturalismus der Roman bietet, dessen Aufschwung in den letzten Jahren wahrlich keine zufällige Erscheinung ist. So stimme ich denn Paul Ernst bei, der in seinem ungemein lehrreichen Werke: »Der Weg zur Form« (Ästhetische Abhandlungen vornehmlich zur Tragödie und Novelle, Berlin 1906) sagt: »Die naturgemäße Form für ein Dichten auf naturalistischer Grundlage ist der Roman. Der Roman ist die einzige Dichtungsform, welche breite Schilderung geben kann und damit das Milieu darstellen, welche die feinen Beziehungen zwischen Persönlichkeit und Umwelt aufzuweisen vermag durch Analyse des Autors; welche als epische und mit einem ruhigen Fluß zufriedene, keine großen Konflikte und damit keine überragenden Menschen nötig hat, sondern sich mit dem Alltäglichen begnügen kann, wenn es nur fein und künstlerisch dargestellt ist.« Eine dankbare Aufgabe wäre es nun gewesen, zu verfolgen, wie der Dramatiker Hauptmann allmählich den epischen Einschlag überwindet, sich von ihm freimacht; aber diesen Fragen ging Bytkowski nicht nach, sie harren noch eines Bearbeiters.

Was die Technik der Charakteristik anlangt, so meinte Alfred Kerr (»Das neue Drama«, Berlin 1905), das neue Drama neige weit mehr als das frühere zur indirekten Charakteristik. Dagegen erhebt Bytkowski — teilweise mit Recht — Einspruch, indem er nachweist, daß in der neueren Dramatik die direkte Charakteristik ebenso oft auftritt, wie in der älteren. Zugleich zeigt unser Autor an Beispielen aus Shakespeare, daß das Vorurteil gegen direkte Charakteristik grundlos ist, wenn auch im allgemeinen die Charakteristik indirekt, nämlich durch die Handlungen der dramatischen Personen, erfolgen soll. In diesem Punkt können wir Bytkowski unsere Zustimmung nicht versagen, ebenso nicht darin, daß er die sogenannte Regiecharakteristik als ungeeignet abweist. Nur das eine hätte er bedenken sollen, daß häufig eine Wohnung für ihre Bewohner charakteristisch ist, so daß gewisse grobe Züge aus diesem Milieu doch abgelesen werden können. Gleiches gilt von der Kleidung u. s. w. Nachdrücklichst weist unser Autor darauf hin, daß im Drama die Darstellung des Charakters immer nur Mittel zum Zweck, nicht Selbstzweck ist. »Mag das betreffende Stück zu den sogenannten Situations- oder Charakterdramen gehören, immer ist der Kampf der antagonistischen Kräfte Gegenstand der Darstellung. Gibt das Drama ihr Wesen derart auf, daß die Charakterschilderung seine Hauptaufgabe wird, dann ist es nicht mehr Drama, wie keine Schilderung überhaupt ein Drama bilden kann. Denn Schilderung gehört zum Epischen, dessen Geist der kontemplative ist, derjenige, welcher bei der Erscheinung als solcher verweilt. Im Drama aber ist der sogenannte Charakter lediglich Repräsentant einer Kraft, eines Interesses, dem andere Kräfte im Kampf entgegentreten.« Wie auch immer die Aktion sein mag, stets muß sie eine Wandlung des Charakters im dramatischen Sinne bedingen. All dies zugegeben — und mir scheint die Richtigkeit einleuchtend —, muß man doch fragen: fehlt denn das naturalistische Drama insgesamt gegen diese Normen, entwickelt sich nicht z. B. der Charakter Fuhrmann Henschels durch Handlung, durch Kampf und Untergang?

Interessant sind Bytkowskis Ausführungen über das Individualisieren der dramatischen Charaktere. Noch bedeutsamer ist, was er über Sprache, Dialog und Monolog sagt. Eine zweifache Funktion erfüllt die Sprache im Drama, indem sie zugleich ein Element des Darzustellenden und ein Darstellungsmittel ist. Als erstes bildet sie einen Teil der darzustellenden Wirklichkeit und dient vorerst dem Bericht und der Kundgabe der dramatischen Personen. Als Darstellungsmittel aber belehrt sie uns über »Gefühle und Gedanken, deren Mitteilung nicht so sehr im Interesse

der handelnden Personen, als des Dramatikers und des Zuschauers liegt. Oder anders gesagt, der Dramatiker hat ein Interesse, daß der Zuschauer von diesen Tatsachen, Gefühlen und Gedanken der Personen Kenntnis habe; er hat zweitens ein Interesse daran, dem Zuschauer gewisse Gedanken, Einsichten und Gefühle einzugeben oder zu suggerieren. Beides tut er durch die Sprache, die also hier nicht ein Element des Darzustellenden im eigensten Sinne ist, sondern ein Mittel der Darstellung«. Theoretisch erkennt nun der Naturalismus diese zweite Funktion der Sprache nicht an, in der Praxis jedoch kann er ihrer nicht entbehren, und so finden sich auch da die »Mitteilungen des Dramatikers«.

Energisch wendet sich der Verfasser gegen die konsequente Anwendung des Dialekts im Drama, die um so sinnloser ist, als die Treue in der Wiedergabe des Wortes im Drama keinen für sich bestehenden positiven Zweck hat, sondern nur einen negativen. »Sie soll nämlich verhindern, daß wir im Genusse des Werkes gestört werden durch allzu fühlbare Inkongruenz zwischen der Redeweise der dramatischen Personen und derjenigen, die ihnen nach unserer Kenntnis oder Vorstellung eigentümlich ist.« Da liegen aber auch die Grenzen der naturalistischen Redegestaltung. Sie darf nicht aufdringlich sein, darf nicht in erster Linie unsere Aufmerksamkeit beanspruchen, sonst stört sie, indem sie von wichtigeren Dingen ablenkt. Wenn der Schein der Wirklichkeitstreue erweckt wird, genügt es, »was darüber hinausgeht, ist unnütz und schädlich, weil es mit den Bedingungen des Genusses nicht rechnet«. Interessant ist der Nachweis Bytkowskis, daß der Roman größere Sprachtreue verträgt, wieder ein deutliches Zeichen dafür, daß er eigentlich das dem Naturalismus eigentümliche Feld ist. Nicht unerwähnt sei, daß unser Autor an dieser Stelle dem Naturalismus gerechtes Lob zollt in der Anerkennung, daß er sich um die fortschreitende Intimität der Sprache große Verdienste erworben hat und selbst im Vers häufig die möglichste Anschmiegung an die Sprache der Wirklichkeit erreichte. Ebenso unbestreitbar ist die Bedeutung des Naturalismus für den dramatischen Dialog, durch den »die mit unerhörter Hingebung, Schärfe und Feingefühl belauschte Rede die treueste und liebevollste Wiedergabe« erfuhr. Die Folge war die Erkenntnis des unerschöpflichen Reichtums der Sprache des täglichen Lebens. So ward der Dialog »noch schmiegsamer, lebendiger und wechselvoller, er verlor noch mehr vom Abstrakten, Schematischen und logisch Regelrechten, er gewann die Impulsivität, die Unmittelbarkeit, den Reiz und den Reichtum frisch quellenden Lebens, ward ein klarer Spiegel der Seele und der Stimmung«. Aber auch hier stehen feste Grenzen für die Naturannäherung, über die hinaus der Vorteil in Nachteil umschlägt, indem mit zunehmender Verfeinerung des Dialoges seine dramatische Schlagkraft abnimmt, denn alle dramatische Kunst ähnelt darin der Freskomalerei, daß sie für die Ferne bestimmt ist, daher großzügig und wuchtig sein muß, »mit herausgearbeitetem Grundriß und scharf sich abhebender Gliederung«. Ich glaube nun, daß der theoretische Naturalismus einen dramatisch schlagfertigen Dialog ablehnen muß, aber bei den praktischen Vertretern dieser Richtung findet er sich häufig genug, weil eben der konsequente Naturalismus rein dramatisch unverwendbar ist.

Begeistert setzt sich Bytkowski für den Monolog ein. Er ist nicht ein mit Nachsicht zu behandelndes Kunst- und Auskunftsmittel, sondern ein vollgültiger Teil der darzustellenden Handlung, ein »Insichgehen« der handelnden Person, eine Einkehr in sich selbst, die sich in einem echten, naturwahren Zwiegespräch mit sich äußert. Er ist durchaus kein Enthüllen der Seele, sondern wendet sich so wenig an das Publikum wie sonst ein Gespräch. Er bildet ein organisches Element im Drama, wie der Dialog, dessen Ergänzung er ist. »Er darf darin ebensowenig fehlen, wie

der Dialog oder die Handlung.« Dieses »darf« scheint mir zu viel; nicht zu jedem Drama gehört organisch ein Monolog; und die Kunst kennt nichts Überflüssiges. Wo sich in einer verschlossenen Persönlichkeit ein Konflikt stumm abspielt, würde ein Monolog das ganze Charakterbild zerstören. Bytkowski meint, die Naturalisten des Dramas könnten, wenn sie wirklich liebevolle Beobachter der Alltagssprache wären, es nicht übersehen, »daß das Selbstgespräch gerade bei dem modernen Menschen zu den ständigsten Erscheinungen geworden ist«. Gelegentliche Ausrufe will ich zugeben, sonst aber muß ich — wo es sich nicht um nervös überreizte Personen handelt — widersprechen und glaube in der Tat, daß das naturalistische Drama ausführliche Monologe verbietet, doch kann es in das unwillkürliche Ausrufen einiger Worte so viel Bedeutung legen, z. B. Stimmung oder Entschluß genau kennzeichnen, daß es ohne den Monolog auszukommen vermag. Gegen den Monolog an sich trage ich aber kein Bedenken und stimme im übrigen mit Bytkowski überein.

Mit unnötiger Schärfe wendet sich unser Autor gegen das »stumme Spiel«, in dem er ein unglückliches Surrogat für den Monolog erblickt. Für das Überwuchern des stummen Spiels, das zur Unverständlichkeit führt, wird sich niemand einsetzen wollen, wohl aber kann es bei einer zweifellos deutlichen Situation stimmungsverstärkend wirken, wie eine kurze Pause, die die Spannung steigert und uns doppelt aufmerksam lauschen läßt.

Über den Gegenstand des naturalistischen Dramas sagt Bytkowski, daß er kein Konflikt, kein Zusammenstoß ist, sondern ein schleichendes Übel, ein unentrinnbares Geschick. Gilt dies aber allgemein? Eben fällt mir Schnitzlers »Liebelei«, Halbes »Jugend« und Hauptmanns »Biberpelz« ein. Allerdings sind dies keine streng naturalistischen Dramen; aber abgesehen von Schlaf und Holz, wo gibt es denn konsequent naturalistische Dramen?

Entsprechend der Fabel wird die Handlung geführt, wobei die Exposition fast den ganzen Inhalt ausmacht. Eine andere Eigentümlichkeit des naturalistischen Dramas bildet der mangelnde Ausgang. »Man verliert den Glauben an den Ernst des Kampfes, wenn er keinen Ausgang hat. Deswegen muß das Drama einen Ausgang haben, nicht aber um jemandes Neugierde zu befriedigen.« Ich bin kein Freund eines Schlusses um jeden Preis; ebenso wie es unentschiedene Schlachten gibt, vermag das Drama Kampf und Wandel zu offenbaren, Menschen und Schicksal ohne Sieg und ohne Untergang. Und das hoffnungslose Weiterlebenmüssen kann ein tragischerer Schluß sein, als der völlige Untergang. Auch andere Schlußarten gehören hierher; ich führe nur zwei Beispiele an: Ibsens »Wildente« und Hauptmanns »Und Pippa tanzt«.

In den Ausführungen über die Idee im Drama weist unser Autor die Verwandtschaft des naturalistischen Dramas mit dem französischen Thesen- und Tendenzstück geschickt nach. Dies rührt meiner Meinung nach von dem wissenschaftlichen Einschlag her, den ich bereits erörterte.

Diesen Gedanken über das Drama reiht Bytkowski noch eine kunsttheoretische Begründung an. Ich muß gestehen, daß ich derlei für den Einzelfall zurechtgezimmerte Ästhetik nicht liebe. Ihre Probleme sind allzuschwierig, um flüchtig anhangsweise behandelt zu werden. Dieser Anhang wäre unnötig gewesen; man kann sehr wohl über das Drama handeln, ohne eine ästhetische Grundlegung zu bieten. »Kunstgenuß ist ein Erleben in vollkommener Freiheit vom Zwange des Erlebnisses. Denn dieses Erleben wird herbeigeführt nicht durch eine Wirklichkeit, sondern durch den Schein einer Wirklichkeit.« Dieses Freiheitsgefühl bestimmt jeden Kunstgenuß, aber — muß ich gleich hinzufügen — es ist nichts lediglich dem

Kunstgenuß Eigentümliches, denn es eignet uns auch beim planlosen Umherstreifen durch die Natur und bei einer Konversation, deren Herr wir sind. Ist es ferner einleuchtend, daß gerade die erhabensten Kunstwerke uns das stärkste Freiheitsgefühl schenken? Findet nicht da vielleicht ein stärkeres Gebundensein statt als bei der leichteren Kunst, die mehr dem Spiele ähnelt? Sicherlich ist das freie Ausleben im ästhetischen Genuß ein wichtiges Moment, aber es birgt mannigfache Schwierigkeiten, die noch der Lösung harren, und die auch die Einfühlungstheorie nicht behoben hat. Aber sicherlich bildet es nur ein Moment, nicht das Ganze des ästhetischen Genusses. Hier wollen wir unsere Besprechung abbrechen, denn nicht in der ästhetischen Grundlegung liegt die Bedeutung dieses Werkes, das einen jeden Leser wohl stark anregen wird, mag es auch oft heftigen Widerspruch herausfordern. Trotz aller seiner Schwächen bietet es doch eine wertvolle Bereicherung unserer Literatur durch geistvolle Einblicke in das Wesen des Dramas.

Prag.

Emil Utitz.

Rudolf Lehmann, Deutsche Poetik. Handbuch des deutschen Unterrichts an höheren Schulen. III. Band. II. Teil. München 1908, C. H. Beck. X und 264 S. geb. 6 M.

In dem großen von Matthias herausgegebenen Handbuch des deutschen Unterrichts an höheren Schulen sind bereits einige Teile erschienen, welche entschieden über den engeren Rahmen dieses Werkes hinausgreifen und eine wissenschaftliche Bedeutung beanspruchen können. Ihnen reiht sich nun in würdigster Weise Rudolf Lehmanns Poetik an. Gewiß sind in ihr nirgends die besonderen pädagogischen Gesichtspunkte fallen gelassen, und die Lehrer des Deutschen an unseren höheren Schulen, die dem Verfasser schon so vielfach verpflichtet sind, werden in seiner Poetik das beste Hilfsmittel zu eigener Orientierung und zur Vertiefung ihres Unterrichtes finden; aber schon der bloße Umstand, daß hier eine wirklich durchgeführte Poetik vorliegt, während fast alle ähnlichen Unternehmungen von Rang in den Anfängen oder Entwürfen stecken geblieben sind, muß auch die Aufmerksamkeit der wissenschaftlichen Kreise auf dieses Buch lenken. Hierzu kommt dann noch als entscheidend, daß Lehmanns Poetik mit vollem Bewußtsein und in ausführlicher Begründung herrschenden Strömungen in der Ästhetik und Literaturwissenschaft der Gegenwart entgegentritt und mit großer Selbständigkeit einen Standpunkt entwickelt, der berufen erscheint, der Arbeit auf dem schwankenden Gebiete der Kunstwissenschaft eine feste Grundlage zu geben.

Seitdem Fechner die Forderung einer Begründung der Ästhetik auf Psychologie gestellt, seitdem Scherer und Dilthey gleichzeitig und einander ergänzend durch die Übertragung der psychologischen Methode auf die Welt der dichterischen Kunstwerke die Poetik zu einer modernen Wissenschaft gestalten wollten, scheint Poetik nur noch als Psychologie der Dichtkunst gefaßt werden zu können. Und zwar hat dieser Gedanke einer exakten Untersuchung des dichterischen Vermögens, einer Analyse der künstlerischen Phantasie insbesondere in literarhistorischen Kreisen eine solche Anerkennung gefunden, daß die Arbeit der letzten Generation ganz wesentlich von ihm geleitet ist. In dem ersten grundlegenden Kapitel seines Buches wendet sich Rudolf Lehmann mit Entschiedenheit gegen dies Programm einer psychologischen Poetik. Ihre Aufgaben, wie sie durch den Stand unseres Wissens notwendig geworden sind, können als Aufgaben auch nach Lehmanns Ansicht nicht abgelehnt werden, aber er verzichtet grundsätzlich darauf, ihnen näher zu treten. Zunächst schon deshalb, weil sowohl das Material, auf welches die Psychologie

der Dichtkunst sich stützen kann, nämlich die Selbstschilderungen bedeutender Künstler, einen nur sehr problematischen Wert besitzt, als auch weil die Methode der Psychologie, welche auf eine Zerlegung der Bewußtseinsverläufe in Elementarbestandteile und deren gesetzmäßige Verknüpfungen ausgeht, weder das Instinktive und Nachtwandlerische in der Schöpfungsarbeit des Dichters noch sein Verhältnis zu dem bewußten, künstlerischen Willen, der gestaltend stets hinzutritt, wird erklären können. Aber gesetzt auch, eine reichere Erfahrung und neue Methoden der Psychologie ermöglichen einst eine wirkliche Erkenntnis des dichterischen Schaffens, so sind hiermit noch nicht alle Aufgaben, welche eine Poetik sich stellen kann, erschöpft. Nicht, daß es sich um die Rehabilitierung einer überwundenen metaphysischen Betrachtungsweise oder eine Ergänzung der empirischen Poetik durch eine normative handeln könne, die wiederum einen Idealbegriff des Schönen aufzustellen sich anschickt: in der Ablehnung dieser Konstruktionen ist Rudolf Lehmann mit Scherer und Dilthey durchaus einverstanden. Aber die Psychologie der Dichtungskunst kann deshalb nicht zu einer hinreichenden Begründung der Poetik werden, weil sie ihrer Tendenz nach zu einer Psychologie des Dichters sich gestalten muß. Doch das Kunstwerk als das Produkt der Tätigkeit seines Schöpfers führt ein von dem Schöpfer unabhängiges Dasein, es ist, mit Grillparzers Ausdruck, ein vom Leben des Dichters losgelöstes Leben. Gewiß hat auch jede Dichtung letzthin nur Existenz, sofern sie in der Phantasie eines Menschen erlebt wird, aber sie stellt sich doch immer als ein Gegenständliches, als ein Objektives dar, das nach eigenen Gesetzen sich aufbaut und unabhängig von dem Schöpfungsakt oder der genießenden Betrachtung besteht. Dem entspricht, daß ein Kunstwerk niemals die Art von Eindeutigkeit besitzt, die solchen Erzeugnissen des menschlichen Geistes, deren Existenz in ihrem Hervorbringungsakt sich erschöpft, eignet. Sprachen und deren Elemente etwa existieren niemals für sich, und es gehört zu den grundlegenden Einsichten der modernen Sprachforschung, mit dem überkommenen Vorurteil einer Objektivation von Abstraktionen aus dem lebendigen Sprachverkehr gebrochen zu haben; das Objekt des Sprachforschers sind die Äußerungen der Sprachtätigkeit der lebendigen Individuen; diese sind daher die eigentlichen Träger der historischen Entwickelung. Ein Kunstwerk ist aber niemals eine bloße Abstraktion aus einer Reihe reeller Akte, sondern es schließt einen Inhalt in sich, dem ein Sein für sich zukommt. Daher ist es niemals in allen seinen Teilen und seinem innersten Wesen nach der Analysis zugänglich. Es bleibt, wie Goethe sagt, wie ein Naturwerk vor dem Verstande immer unendlich; es ist so unergründlich wie das Leben selbst. Woraus sich ergibt, daß ein Studium der Genesis des Kunstwerkes zu einer Erkenntnis der objektiven Struktur niemals gelangen kann. Wie man sich also auch dem Programm einer psychologischen Poetik gegenüber verhalten mag, so ist gewiß, daß daneben eine Betrachtungsweise möglich und notwendig ist, deren Gegenstand nicht das Subjekt des Künstlers, sondern das objektiv vorliegende Kunstwerk ist, deren Verallgemeinerungen nicht auf Typen von Dichtern, sondern von Dichtwerken ausgehen, die eine objektive Lehre von der Dichtkunst und den Dichtungen erstreben will.

Die Fruchtbarkeit dieses Standpunktes kann keinem Zweifel unterliegen. In den bildenden Künsten hat sich ja schon seit längerer Zeit eine analoge Betrachtungsweise durchgesetzt, und Rudolf Lehmann will im Grunde nichts anderes als das, was Wölfflin u. a. auf jenem Gebiete mit so großem Erfolge angebahnt, auf die Welt der dichterischen Werke übertragen. So faßt seine Poetik zum ersten Mal in systematischer Begründung und Vollständigkeit die technischen Gesichtspunkte zusammen, die seit Freytag in Sonderuntersuchungen hervorgetreten sind. Und

zwar bedeutet diese Auffassung des Kunstwerkes durchaus nicht einen vollständigen Bruch mit der Arbeit der psychologischen Ästhetik. Denn in der Diskussion der im Kunstwerk vereinigten Wirkungselemente ist auch sie von deren psychologischer Bestimmung abhängig. Hierbei ist übrigens gleichgültig, ob die psychologische Analyse von den im schaffenden Künstler oder im genießenden Hörer oder Schauer sich abspielenden Vorgängen ihren Ausgang nimmt: sind diese letzthin doch im wesentlichen die gleichen. Aber wenn etwa Dilthey von der Einsicht aus, daß das Kunstwerk immer mehr als eine Summe wirkungskräftiger Elemente ist, auf den hervorbringenden Künstler und die Struktur seiner bildenden Phantasie zurückgeht, um dort die Einheit zu finden, die aus der Addition der Teile sich nicht ergibt, so ist dies für die rein geschichtliche Betrachtung der notwendige Weg. Auch die Argumente Lehmanns treffen weniger die von Dilthey gegebene Deskription von Dichtertypen und seine grundlegende Theorie vom Verhältnis von Dichtung und Erlebnis überhaupt, als vielmehr das besondere Unternehmen, die Genesis der einzelnen Dichtung zu erschließen, den Schöpfungsakt gleichsam zu belauschen und kausal zu erklären. Aber auch der historischen Auffassung gegenüber bleibt die Betonung der objektiven Einheit des Kunstwerkes, der Versuch, von ihr aus seinen inneren Aufbau nach technischen Gesetzen zu verstehen, zu Recht bestehen. Und wenn hierbei psychologische Einsichten nicht zu umgehen sind, vielmehr durchgängig aufgenommen werden müssen, so kommen sie nicht als Selbstzweck, sondern nur als Mittel für die im Kunstwerk vollzogene Synthese in Betracht.

Liegt so die vornehmste Aufgabe der Poetik in der Aufklärung des inneren teleologischen Zusammenhanges der Dichtungen, dann ist ersichtlich, daß ihre Methode, die von dem vorliegenden fertigen Kunstwerk ausgeht, in gewisser Hinsicht der älteren Poetik, wie sie Aristoteles und seine Schule entwickelte, sich wieder annähert. Auch Scherer hatte das Ziel der Poetik als eine vollständige Beschreibung der vorhandenen Formen dichterischer Produktion bestimmt. Da er allerdings die vollständige Beschreibung als eine solche faßte, welche den Blick auch auf Ursachen und Wirkungen gerichtet hält, hatte er zugleich die Forderung der psychologischen Untersuchung mit eingeführt, und ein deutliches Bewußtsein von dem prinzipiellen Unterschied dieser Methoden war eigentlich nicht vorhanden. Indem Rudolf Lehmann die objektive Kunstlehre von der psychologischen Poetik reinlich trennt, versucht er sie zunächst von den Schranken zu befreien, die sie auch noch bei Scherer einengen. So wollte sie dort hauptsächlich eine Klassifikation der Begriffe und Formen, die sich aus der geschichtlichen Betrachtung ergeben, eine Systematik sein, welche nicht nur die vorhandenen, sondern auch alle möglichen Gattungen und Motive u. s. w. der Poesie umfassen soll. Für eine wissenschaftliche Erkenntnis kann es sich aber nicht um eine bloße Inventarisierung der äußerlichen Gattungen und Formen, um Einteilungen und Aufzählungen handeln. Wenn für die biologischen Naturwissenschaften die Aufstellung ähnlicher Systeme wertvoll ist, so ist das schließlich in der Einsicht von dem genealogischen Zusammenhang aller organischen Wesen begründet, die dann die Aufstellung wirklich brauchbarer, »natürlicher« Systeme gestattet. Eine genealogische Gliederung der Dichtungen gibt es nicht. Die Veränderung, die mit einer Form oder einem Motiv vor sich geht, läßt sich niemals in feste Reihen bringen. Daher kann eine solche Topik aller Dichtungen, selbst wenn sie möglich wäre, bestenfalls nur den Wert einer Orientierung nach Art etwa des Linnéschen Systems beanspruchen.

Die wissenschaftliche Erkenntnis schreitet nur durch Analyse fort. So entsteht der Poetik als objektiver Kunstlehre die bestimmtere Aufgabe, in der Dichtung diejenigen Gesetzmäßigkeiten zu sondern, die für sich vom Ganzen abgehoben und

durch ein vergleichendes Verfahren in ihrem allgemeinen Charakter und ihren Variationen erkannt werden können. Daß die sprachliche Gewandung dergestalt für sich zu studieren ist, ist nun zwar allgemein bekannt und zugestanden; in der Ausbildung einer besonderen Stilistik und Metrik (die in dem vorliegenden Handbuch von Matthias eine eigene Darstellung gefunden haben) kommt dies zu deutlichstem Ausdruck. Aber bei der Betrachtung der sprachlichen Gewandung lassen sich doch mehrere voneinander unabhängige Gesichtspunkte unterscheiden. Zunächst die allgemeine Funktion der Sprache als Darstellungsmittel des Dichters, wie sie durch ihre Anschaulichkeit, durch Rhythmus und Klang wirkt. Sodann stellen sich in den Unterschieden der monologischen, erzählenden und dialogischen Form rein äußerlich die Unterschiede der überlieferten Gattungen, der Lyrik, der Epik und der Dramatik dar. Aber tieferem Eindringen ist sofort ersichtlich, daß es sich hier nicht mehr um bloße Gesetze der sprachlichen Gestaltung, sondern um innere Formungen handelt, die aus eigenen Prinzipien zu begreifen sind. Doch wirken in den faktischen Aufbau der Dichtung noch andere Momente hinein; vor allem ist es die Richtung des Gefühls und der vom Gefühl bestimmten Lebensauffassung, die dem Dichtwerk eine charakteristische Färbung, ja mehr als das, eine typische Struktur, etwa in satirischer oder tragischer Richtung, verleiht. Faßt man endlich das poetische Kunstwerk als Ganzes ins Auge, so lassen sich gewisse allgemeine Prinzipien aussondern, die als formale Gesetze den Bau jeder Dichtung bestimmen. Der Betrachtung des Stoffes, für welchen die moderne Literaturgeschichte eine besondere Vorliebe besitzt, kommt offenbar der geringste Wert zu. Denn da das ästhetische Interesse sich niemals auf den Stoff als solchen, sondern nur auf die Frage, was der Künstler daraus gemacht hat, richtet, so mag eine vergleichende Untersuchung der Stoffe vielleicht Fingerzeige auf Zusammenhänge zwischen verschiedenen Dichtern geben. Aber eine Systematisierung der Stoffe und Motive, wie sie Scherer als allgemeine Motivenlehre vorschwebte, ist wissenschaftlich nicht durchführbar, da das Motiv als solches nichts als eine lebensunfähige Abstraktion ist und anderseits das Gebiet der möglichen Stoffe mit dem Gebiet der gesamten Natur wie des Menschenlebens zusammenfallen würde.

Durch diese Erwägungen ist die Einteilung bestimmt, die Rudolf Lehmann seiner Poetik gibt. Sie zerfällt nach einer historisch-kritischen Grundlegung in drei Abschnitte: Der erste von ihnen untersucht die Formenelemente der Poesie, worunter Lehmann einmal die Darstellungsmittel des Dichters, zum andern die allgemeinen Prinzipien der Komposition begreift. Der zweite stellt die Gattungen der Poesie, die Lyrik, das Epos, den Roman und die Novelle, das Drama und die Zwischenformen zwischen ihnen dar. Der letzte Teil erörtert die Richtungen der Poesie, unter welchem Titel nacheinander die Gegensätze von Naturalismus und Idealstil, von naiver und sentimentalischer Dichtung, das Komische und die Satire, der Humor und endlich das Tragische behandelt werden.

Die Methode, welche Rudolf Lehmann in diesen Untersuchungen befolgt, ist nun durch die Abwendung von jeder Art von Konstruktion oder Deduktion gekennzeichnet. Sie ist ganz empirisch und stützt sich lediglich auf die literarhistorische Erfahrung. Freilich entspringt bei einem solchen Verfahren sofort das Problem nach der Berechtigung der Auswahl des Materials, das der Analyse zu Grunde gelegt wird. Bildet es doch eine der Schranken der aristotelischen Poetik, daß sie vornehmlich durch den Hinblick auf die attische Tragödie orientiert war. Nun verfügt zwar der moderne Ästhetiker über einen außerordentlich erweiterten Gesichtskreis, aber eben hierdurch gerät er wie Herder in die Gefahr, in dem unermeßlichen Strom geschichtlichen Lebens, das uns aus allen Zeiten und Literaturen gegenwärtig

ist, völlig zu versinken. Gegen diesen Historismus hilft wie in allen Geisteswissenschaften nur die Ausbildung eines entschiedenen Werturteils, das von dem Vergänglichen das Dauernde sondern kann. Als solche Kriterien, die die Aufstellung eines Kanons der Weltliteratur ermöglichen, stellt Lehmann einerseits das technische Vermögen des Dichters auf — das Wort im weitesten Sinne genommen —, die Kraft, mit der er seine Intentionen verwirklicht und uns zwingt ihnen zu folgen, anderseits die Bedeutsamkeit dieser Intentionen selbst. Diese Gesichtspunkte geben zwar keine Vorschriften, wie der Dichter seine Kunstmittel verwenden soll; aber sie gestatten festzustellen, worauf die Wirkung eines Dichtwerks beruht und in welchem Umfang dies durch künstlerische Mittel erreicht ist; so können sie zu einer direkten Schätzung wohl verwendet werden. Es ist ein besonderer Vorzug der Lehmannschen Poetik, daß sie von einem so sicheren Kunsturteil getragen wird; gegenüber so manchen blutleeren ästhetischen Konstruktionen, denen jedes innere Verhältnis zu ihrem Gegenstand fehlt, spricht hier ein künstlerisch tief empfindender Denker, der aus innigster Versenkung in die Welt des Schönen sich zu höchstem Bewußtsein durchgerungen hat.

So wachsen die Ergebnisse dieser Poetik, deren Fülle im besonderen hier nicht erörtert werden kann, gleichsam aus einzelnen Sonderuntersuchungen heraus. Die literarhistorische Empirie ergänzend, greift Lehmann hierbei beständig auf die Diskussionen der großen Dichter selbst, in denen sie Klarheit über ihr eigenes Schaffen suchten, zurück. Namentlich zeigt sich der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller als außerordentlich reich an tiefen und bedeutenden Einsichten. So ist von ihnen die innere Sonderung der Epik und Dramatik als gegenständliche Dichtung von der Lyrik als der zuständlichen bereits vorbereitet worden, und ihre Unterscheidung der epischen von der dramatischen Dichtung nach Maßgabe ihrer zeitlichen Darstellungsform (indem jene eine Begebenheit als vollkommen vergangen, diese als vollkommen gegenwärtig vorträgt) erweist sich für das Verständnis dieser Gattungen geradezu als grundlegend.

Aber so großes Gewicht Lehmann auf die genaue Umgrenzung und die durchsichtige Struktur der analytisch festgestellten Elemente der Dichtung legt, so stark ist in ihm doch die historische Einsicht, daß mit alledem keine allgemein gültigen Regeln erfaßt sind, die für alle Zeiten gelten. Vielmehr tritt als ein weiterer Grundzug seiner Poetik die Anerkennung des entwickelungsgeschichtlichen Charakters aller poetischen Bildungen hervor. Daher die besondere Berücksichtigung der Übergänge und Zwischenformen zwischen den Gattungen, den Stilen und den Richtungen der Poesie; daher der bedeutende selbständige Versuch, die Probleme des Komischen durch eine Entwickelungsgeschichte vom animalisch-sinnlichen Gebiet bis zu dem eines freien Formenspieles aufzulösen; daher der durchgehende Hinweis auf den Einfluß, den die allgemeine geschichtliche Lebensauffassung moralischer oder philosophischer Natur auf die Komposition im Einzelnen und im Ganzen jedes dichterischen Werkes ausübt. Ergab sich schon aus der historisch-kritischen Grundlegung, daß eine allgemeine normative Poetik unmöglich ist, so deckt nun die Durchführung die inneren Gründe hierfür auf.

Aber dafür gewinnt die Poetik, die nur Kunstlehre sein, aber nicht den Künstler meistern will, ein anderes. Allen geistigen Erzeugnissen des Menschen eignet eine Doppelseitigkeit vermöge des Vorgangs von Schöpfung und Aneignung, welche die Grundform des geschichtlichen Lebens ist. Jedes Gebilde will von dem Fremden im Prozeß der Aneignung so betrachtet werden, wie es vom Erzeugenden intendiert ist. Die Poetik als Kunstlehre hat sich nun von vornherein auf den Standpunkt des Künstlers gestellt. Indem sie es unternimmt, die Bestandteile, die innere und äußere Struktur des Dichtwerkes, aufzudecken, die Elemente darzulegen, welche

seine objektive Einheit begründen, legt sie, wenn sie nun das fertige Kunstwerk betrachtet, eine (reelle oder fiktive) abschließende Intention des Dichters zu Grunde, will sie die Dichtung selbst als einen teleologischen Zusammenhang begreifen. Damit aber gibt sie zugleich die Gesichtspunkte für das künstlerische Verständnis, wird sie eine Methodenlehre für die ästhetische Interpretation. Der methodische Versuch zum Verständnis eines Dichtwerkes ist doch nicht so mühelos oder so überflüssig, wie es vielfach erscheinen möchte. In der modernen Literaturwissenschaft herrscht zwar die Richtung auf genetische Erklärung vor; aber es ist ersichtlich, daß diese Erklärungsart einer Ergänzung durch die ästhetische Interpretation bedarf, die mit den Augen des Dichters selbst zu sehen sich bemüht und das Kunstwerk, wie es ihm vor der Seele schwebte, als ein fertiges Stück Leben und Wirklichkeit fassen will. Zu dieser synthetischen Rekonstruktion werden nun die analytischen Erkenntnisse der Poetik unentbehrlich sein. Und wenn an unseren Universitäten und in unseren philologischen Seminarien die lang zurückgedrängte Kunst methodischer Interpretation nach ästhetischen Gesichtspunkten wieder größerer Beliebtheit sich erfreuen wird, wird Rudolf Lehmanns Poetik sich nicht nur als das trefflichste Handbuch für die Lehrer an den »höheren«, sondern an den höchsten Schulen, den Hochschulen erweisen.

Berlin. Max Frischeisen-Köhler.

Berthold Haendcke, Deutsche Kunst im täglichen Leben bis zum Schlusse des 18. Jahrhunderts. Mit 63 Abbildungen im Text. (Aus Natur und Geisteswelt, 198. Bändchen, B. G. Teubner in Leipzig, 1908.)

Das Bändchen mit dem vielversprechenden Titel ist populäre Professorenliteratur schlechter Sorte. Ein Sammelsurium von Notizen aus der Geschichte der Kunst und des Kunstgewerbes wird in vier Abschnitte verpackt, aus denen man sehen soll, »wie die Kunst seit etwa dem 9. Jahrhundert sich des täglichen Lebens unserer deutschen Vorfahren bemächtigt hat.« Dem Laien, der aus dieser natürlich für seine Harmlosigkeit bestimmten Darstellung sich das geplante Bild machen kann, einen Glückwunsch! Aus der Sturzwelle von Tatsachen, die auf diesen 150 Seiten hereinbricht, erhebt sich mit nichten eine allgemeine Geschichte der Schmuckfreude und des Schmuck-könnens unserer Vorfahren, wie es sich im Wechsel der kulturellen Zeitlagen ausgewirkt hat. So etwas verlangt natürlich eine gewisse Aufwendung geistiger Architektonik, deren sich der Verfasser jedoch absichtlich enthalten hat, da er »allgemein verständlich in Kürze und rein sachlich« verfahren wollte. Solche Absichten darf man aber nicht haben. Denn reine Sachlichkeit ist Selbstbetrug und Tatsachen sind immer geistlos.

Friedenau. Theodor Poppe.

Charles Lalo, *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique.* Paris. Félix Alcan 1908. 8°. 326 S. *Bibliothèque de Philosophie contemporaine.*

Den Gegenstand einer wissenschaftlichen Ästhetik sieht Lalo in den technischen Institutionen, in dem, was durch die Praxis einer Kunst gegeben ist; dies alles aber nicht betrachtet in einem Zeitabschnitte, in einer Persönlichkeit oder einem Werke, sondern als Gesamtströmung in dem Auf-und-Ab der geschichtlichen Entwickelung. Dazu, so meint er, genüge nicht eine bloße Darstellung von Tatsachen; aus ihrer Fülle müsse das Wesentliche herausgeschält, das Gesetzmäßige aufgedeckt werden, was nur unter Berücksichtigung der Theorien einer Kunst erreicht werden könne.

Das Problem der Musik werde erst gelöst sein, wenn alle grundlegenden Prinzipien dieser Kunst unter dem Gesichtspunkte jeglicher »*catégorie de la connaissance*« studiert sein würden. Das müsse schon deshalb als Unmöglichkeit erscheinen, weil es eine vollständige Liste dieser Kategorien nicht gebe. Lalo bildet nun vier Gruppen von Kategorien und setzt für sie die Wissenschaften ein, die sie ihm am besten zu vertreten scheinen: Mathematik, Psychophysiologie, eigentliche Psychologie und Soziologie. Diese Einteilung der einer ästhetischen Betrachtung der Musik zu Grunde gelegten Gesichtspunkte entspreche der geschichtlichen Entwickelung der Musikästhetik: die rein mathematische Betrachtungsweise des Altertums und des Mittelalters führe über Mersenne zur Einbeziehung der Physik in die Beurteilungsart bei Rameau, um bei Helmholtz der Psychophysiologie den Platz zu räumen; für Stumpf, Lipps und Riemann werde die Psychologie das allein Ausschlaggebende, und schließlich begönnen jetzt einige »*penseurs clairvoyants*«, die Soziologie, die den andern übergeordnete, sie jedoch nicht unterdrückende Wissenschaft, als Hauptmittel der ästhetischen Betrachtung zu verwerten, die Soziologie, die allein geeignet sei, Theorie und Praxis, Grundprinzipien und Entwickelung zu verbinden, der Ästhetik endlich eine objektive und wissenschaftliche Methode zu geben.

Eine eingehendere Kritik dieser einleitenden Gedanken Lalos erübrigt sich, weil sie im wesentlichen nicht für die Ausgestaltung des Buches maßgebend geworden sind; sie mußten aber mitgeteilt werden, weil gerade dieser Zwiespalt zwischen Absicht und Ausführung für den Autor bezeichnend scheint. Nur die Gruppierung der Betrachtungsweisen nach den vier genannten Wissenschaftsgebieten wird durchgeführt. Die Übereinstimmung dieser Einteilung mit Epochen in der Geschichte der Musikästhetik erzielt Lalo übrigens nur dadurch, daß er »*la science musicale*«, »*la théorie musicale*« und »*l'esthétique musicale*« im gleichen Sinn gebraucht, was durchaus nicht angängig ist. Den Gedanken aber, dessen gründliche Ausführung — trotz seiner Einseitigkeit und schließlichen Unzulänglichkeit — den Beitragsbestand zu einer künftigen Musikästhetik hätte wirklich bereichern können: daß die Technik einer Kunst der erste Gegenstand ihrer Ästhetik sei, läßt Lalo sogleich fallen. Nicht die Technik, nicht das durch die Praxis Gegebene wird betrachtet, die Untersuchung wird vielmehr sofort ausdrücklich beschränkt auf die »Elemente« der musikalischen Kunst. Darunter werden verstanden: die Qualitäten des Tones, nämlich absolute Höhe, Stärke und Klangfarbe, anderseits das Maß der relativen Höhe, d. h. Konsonanz und Dissonanz. Hierin sieht Lalo die Grundtatsachen der Musik und gleichzeitig das ihr Eigentümliche beschlossen. Irgendwelche Begründung dieser auffallenden Beschränkung wird nicht gegeben, nur in einer Anmerkung behauptet, der Sinn, den Riemann dem Worte »Elemente« beigelegt habe, sei verschwommen und viel zu weit. Lalo verwechselt dabei »Elemente der musikalischen Ästhetik«, die Riemann gibt, mit »Elementen der Musik«, die er selbst begrifflich festlegen will.

Erscheint es überhaupt fraglich, ob die Elemente einer Kunst selbständig und ausschließlich Objekt einer ästhetischen Beurteilung und Bewertung sein können, weil erst die Verbindung dieser Elemente den eigentlichen Gegenstand sowohl des ästhetischen Eindruckes als des ästhetischen Betrachtens ergibt, und in der Zusammenfassung zu der höheren Einheit des Kunstwerkes das einzelne Element überhaupt erst ästhetisch da zu sein beginnt, so muß, wenn diese Elemente nun doch allein den Gegenstand der Untersuchung bilden sollen, jedenfalls und zum mindesten verlangt werden, daß sie insgesamt und vollständig herangezogen werden. Eine beschränkte Auswahl könnte nur dann genügen, wenn ein besonderer Zweck dies rechtfertigte oder sonst eine unbedingt zwingende Begründung gegeben würde. Daran fehlt es aber bei Lalo. Außer den genannten Elementen läßt er nur noch Rhythmus

und Ausdruck als mögliche Grundtatsachen in Betracht kommen; andere — z. B. das Dynamische, also nicht die Stärke des Einzeltons, sondern die stetige Linie der Stärkegrade, etwas, was unbedingt als Element der Musik angesprochen werden muß, — erwähnt er hier überhaupt nicht. Rhythmus und Ausdruck aber scheidet er aus, weil sie zwar als Elemente angesehen werden können, aber unwesentlich seien. Der Rhythmus sei als reines Muskelphänomen nicht der Musik eigentümlich, sondern trete auch beim Tanz, beim Sprechen, beim Gehen und Atmen in Erscheinung; man könne auch einen ästhetischen Genuß durch die spezifischen Qualitäten der Töne, z. B. Konsonanz und Klangfarbe, unabhängig von ihrer rhythmischen Bezogenheit haben; und viele seien mit Richard Wagner der Meinung, daß »der Rhythmus oder genauer der Takt« ein der Musik fremdes, von außen, nämlich vom Tanze, zugetragenes Element sei. Alles dies kann jedoch dem Rhythmus nicht seine Stellung als wesentliches Element der Musik nehmen. Der Umstand, daß er dieser Kunst nicht allein angehört, sondern auch anderweit wirksam ist, könnte ihn nicht von vornherein und ohne weiteres als für die Musik unwesentlich erscheinen lassen; denn nicht nur chemisch kann das gleiche Element für zwei verschiedene Zusammengesetztheiten durchaus wesentlich und bestimmend sein. Es kommt hinzu, daß — wie Lalo auf der nächsten Seite (12) selbst ausdrücklich hervorhebt — der musikalische Rhythmus ganz anderen, selbständigen Gesetzen unterliegt, als der der Sprache, der Poesie oder des Tanzes. Ist dies aber der Fall, so ist der musikalische Rhythmus eben etwas der Musik Eigentümliches. Er ist aber auch für sie wesentlich, weil erst die rhythmisch geordnete Folge von Tönen Musik ist, ästhetischer Gegenstand sein kann. Einen »ästhetischen« Genuß an Einzeltönen oder Einzelkonsonanzen oder an keinem Rhythmus unterworfenen Folgen von solchen gibt es nicht, weil wir gar nicht fähig sind, derartiges zur musikalischen Einheit zusammenzufassen; selbst die harmonisch-logische Verkettung allein würde dazu nicht genügen. Man wird sogar noch weiter gehen und sagen müssen, daß wir Folgen von Tönen oder Harmonien nur dann als Musik zu empfinden und ästhetisch zu genießen in der Lage sind, wenn ihre rhythmische Gliederung der uns gewohnten wenigstens annähernd gleich kommt. Die von der unseren vielfach abweichende, komplizierte orientalische Rhythmik ist für uns zunächst nicht auffaßbar, und selbst wenn uns unser gewohntes Tonmaterial in uns gewohnten harmonischen Beziehungen in dieser rhythmischen Anordnung vorgeführt würde, so würden wir das zwar auch mit dem Worte »Musik« bezeichnen, aber nur sehr allmählich als Musik empfinden und genießen lernen. Wir können eine Folge von Tönen nicht anders auffassen als rhythmisch.

Zu dem gleichen Resultate gelangt auch Richard Wagner, wenn die ganze Stelle (Ges. Schriften und Dichtungen 2. Aufl., 1888, Bd. 9, S. 76) — und nicht nur ein einzelner Satz — ins Auge gefaßt wird. Sie schließt ausdrücklich: »während wir sagen können, daß ohne den Rhythmus uns die Musik nicht wahrnehmbar sein würde.« An sich ist schon die Folgerung falsch, daß ein Kunstelement, weil es erst später von außen hinzugetreten, unwesentlich sein muß. Es kann unter Umständen so wesentlich werden, daß ursprüngliche Elemente dadurch zurückgedrängt erscheinen. Daß Lalo sich in einem ausdrücklich als »wissenschaftlich« bezeichneten Buche als einzige Autorität auf Wagner beruft, dessen mangelhafte historische Bildung und subjektiv-geniale Art, die Dinge so zu sehen, wie seine Zwecke es erforderten, höchste Vorsicht gebietet, erscheint verwunderlich. Und bezeichnend ist es, daß Lalo Wagners »Rhythmus« in »Takt« verwandelt und so zwar Wagner etwas Richtigeres sagen läßt — nämlich daß der Tanz auf das Eindringen des Taktes nicht ohne Einfluß gewesen ist, was auch nur bedingt zutrifft —, sich selbst aber dadurch desavouiert: denn in der ganzen Frage handelt es sich um Rhythmus, nicht um

Takt. Daß Lalo beides nicht streng zu trennen weiß und diese ganz heterogenen Dinge zusammenzuwerfen fähig ist, geht allerdings auch aus anderen Stellen des Buches hervor.

Auch die Abgrenzung zwischen »Ausdruck« und »Darstellung« in der Musik wird von Lalo nicht so scharf aufgefaßt, wie es erforderlich ist, worunter die Behandlung des Ausdrucksproblems zu leiden hat. Er hält es nicht nur für unabhängig und nicht spezifisch musikalisch, sondern für bloß akzessorisch. Seelische Zustände seien für den ästhetischen Tatbestand unwesentlich. — Nach einer kurzen Darstellung der Hanslickschen Lehre und einiger gegen sie erhobenen Einwendungen, wobei dies wichtigste aller musikästhetischen Probleme gerade nur an der Oberfläche gestreift wird, gelangt Lalo zu dem Ergebnis, daß der reine Formalismus zwar die »*doctrine supérieure*« sei, daß aber neben ihm der Sentimentalismus zu Recht bestehe; beide seien in sich wahr, aber jeder für einen verschiedenen Zeitpunkt der Entwickelungsgeschichte; das soziologische Moment entscheide: Der Formalismus bilde die Theorie der klassischen, der Sentimentalismus die der romantischen Schule. Hiermit gibt Lalo die Wesentlichkeit des Ausdruckes für die Musik der romantischen Schule zu, wodurch das völlige Ausschließen des Ausdruckes aus der Betrachtung als ungerechtfertigt erscheint. Tatsächlich zieht Lalo ihn in dem soziologischen Teile des Buches auch dauernd als wesentlich, ja ausschlaggebend heran. Seiner Annahme jedoch, daß der Formalismus bezw. sein Gegensatz Theorien bestimmter schöpferischer Schulen und daß dies das Entscheidende sei, kann nicht beigepflichtet werden. Es mag bis zu einem gewissen Grade zutreffen, daß die Klassiker, als Gruppe genommen, in ihren tonsetzerischen Absichten, soweit solche bewußt vorhanden, zum Formalismus, die romantischen Komponisten als Gesamtbildung zum Sentimentalismus neigten; sobald man die Einzelpersönlichkeit ins Auge faßt, trifft das nicht zu: bei Haydn und Beethoven wie bei Mozart finden sich unzählige Partien, bei denen die Absicht des Ausdruckes, ja der Darstellung unzweifelhaft zu Tage tritt. Aber es kommt hierauf gar nicht an: nicht der Schöpfer und seine Absicht gibt den Ausschlag, sondern allein der Aufnehmende. Wer überhaupt der Musik die Fähigkeit zuschreibt, etwas auszudrücken, wird, wenn er ästhetisch genießt, Ausdruck in jedem musikalischen Kunstwerke suchen und — sofern es ihm eben ein Kunstwerk bedeutet — auch finden. Beide Auffassungsrichtungen haben stets nebeneinander, unabhängig von schöpferischen Schulen bestanden, und nicht einmal das Überwiegen der einen oder der anderen fällt zeitlich mit Klassik oder Romantik zusammen. —

Lalo behandelt nun aber keineswegs nur die von ihm mühsam als alleinige Elemente der Musik festgelegten Dinge. Die eigentliche Abhandlung teilt er in vier Abschnitte:

I. Mathematische Studie: Die abstrakten Bedingungen der Musik.
II. Psychophysiologische Studie: Die »*sensation*«.
III. Psychologische Studie: Die »*perception*«.
IV. Soziologische Studie: Die Entwickelungsgesetze der Musik.

Es leuchtet ohne weiteres ein, daß diese »Studien« nur zum Teil die Laloschen »Elemente« behandeln können, teils weit darüber hinausgehen müssen, teils Dinge darlegen, die mit diesen Elementen überhaupt nichts zu tun haben. Denn die Entwickelungsgesetze der Musik lassen sich unmöglich in einer irgendwie befriedigenden Weise darstellen und in ihrem Wesentlichen klarlegen, indem man diese spärlichen, voneinander losgelösten und als etwas Selbständiges betrachteten Elemente behandelt. Musik ist erst die Summe dieser und noch anderer Elemente, zu etwas Einheitlichem zusammengefaßt. Bei der Darstellung der Entwickelung dieser Einheit kann aller-

dings der Wandel auch der einzelnen Elemente berücksichtigt werden; die Beschränkung auf sie ließe aber die Entwickelungsgesetze der Musik nicht in Erscheinung treten. Tatsächlich bleibt Lalo im vierten Teile des Buches auch nicht bei den Elementen stehen. — Anderseits berührt die mathematische Studie diese Elemente überhaupt nicht. Weder absolute Höhe, noch Intensität des Tones, noch Klangfarbe, auch nicht Konsonanz und Dissonanz werden durch berichtende und kritisierende Erörterungen der pythagoräischen, Eulerschen oder anderer rein mathematischer Theorien betroffen.

Aber auch die zweite und die dritte »Studie« des Buches halten sich nicht an die als Gegenstand der gesamten Untersuchung bezeichneten »Elemente«. Die zweite zerfällt nämlich in die Kapitel: I. Qualität des Tones (absolute Höhe, Stärke, Timbre); II. die Obertöne; III. die Tonfusion; und die dritte Studie wird eingeteilt in: I. Der Akkord; II. Harmonie und Melodie.

Aus alledem ergibt sich, daß das Buch etwas ganz anderes bietet als die ausführliche, den Plan der Arbeit darlegende Einleitung in Aussicht stellt: nicht die von Lalo festgelegten »Elemente der Musik« werden aus dem Gesichtspunkte der vier gewählten Wissenschaften betrachtet, sondern es werden mathematische, psychophysiologische, psychologische und soziologische »Elemente der Musikästhetik« an einzelnen, voneinander losgelösten, willkürlich gewählten Tatsachen der Musik erörtert.

Daß die musikalische Mathematik aus der Musikästhetik auszuscheiden sei, weil sie — obzwar ihre Kenntnis Voraussetzung der Behandlung auch dieser musikalischen Probleme — nichts direkt mit ihr zu tun hat, darauf ist schon öfters u. a. von Riemann hingewiesen worden. Man sollte aber nun auch damit aufhören, dem Physikalischen, rein Physiologischen und dem Psychophysiologischen einen Platz in der Musikästhetik einzuräumen, der alles wirklich Wichtige beschränkt und diesen Wissenschaftsgebieten hier nicht gebührt. Was fördert es die Musikästhetik, wenn die Helmholtzschen Theorien, und was damit zusammenhängt, zu einem weiteren Male ausführlich dargestellt, erörtert, kritisiert, bekämpft werden, zumal wenn Lalo selbst sie schließlich für ästhetisch belanglos erklären muß? Welchen Gewinn hat die Musikästhetik aus der Verschmelzungslehre erzielt, was taugt ihr eine neue ausgedehnte Darlegung dieser Lehre, die vom bloßen Hören ausgeht und sich darauf beschränkt (während für die Musikästhetik nur das musikalische Hören in Betracht kommt), die wichtige neue Tatsachen allgemeiner Natur feststellt, musikalisch aber bedeutungslos bleiben muß, weil sie vom einzelnen Zusammenklange ausgeht, während in der Musik der Zusammenhang den Ausschlag gibt? —

Auch bei der Behandlung von Harmonie und Melodie an der Hand der Psychologie bleibt Lalo am Einzelnen, aus dem musikalischen wie ästhetischen Zusammenhange Gerissenen haften. Er sagt zwar richtig (S. 184): »*Un son n'a de sens musical que perçu dans son rapport avec d'autres sons*«; er untersucht aber dann nicht Akkordzusammenhänge oder wirkliche Melodien, sondern Einzelzusammenklänge und im Grunde nur Intervallschritte. Wie wenn man die Psychologie des Lesens mit Betrachtungen über das Auffassen einzelner Buchstaben oder allenfalls Silben abtun wollte! —

Über zweihundert Seiten braucht Lalo dazu, um sich mit Mathematik, Psychophysiologie und Psychologie auseinanderzusetzen, die einzelnen Theorien dieser Wissenschaften aufs ausführlichste wiederzugeben und an sich — außerhalb der Ideenfolge seines Buches — zu kritisieren, um dann zu dem überraschenden Resultate zu gelangen, daß alle diese »*points de vue*«, deren unbedingt notwendige Heranziehung bei einer wissenschaftlichen Behandlung der Musikästhetik er zuvor auseinandergesetzt hatte, im Grunde für sie ohne Wert sind. Die Soziologie sei für die Ästhetik

das ausschlaggebende Element; sie entscheide über den ästhetischen Wert. Ästhetisch bewertbar werde eine musikalische Wahrnehmung erst dann, wenn sie völlig aufgenommen sei in ein organisiertes System, in eine Technik, in ein »*ensemble de moyens d'expression ... accepté ou sanctionné par une société déterminée*« (S. 29). Hieraus würde sich die Relativität des ästhetischen Wertes ergeben; und in der Tat ist aus den Ausführungen Lalos zunächst zu folgern, daß er diesen Standpunkt einnimmt; nicht nur, daß er verschiedentlich darauf hinweist, wie ein und dieselbe Theorie für die eine Zeit als zu Recht bestehend, für die andere als verpönt zu gelten habe: der ganze soziologische Abschnitt behandelt die Gesetze der musikalischen Entwickelung in ihrem Wandel und Wechsel gerade und ausschließlich unter diesem Gesichtswinkel. Dies hindert aber Lalo nicht (S. 35) zu sagen, der soziologische Faktor zwinge dazu, über den Relativismus hinauszugelangen, ohne dies des näheren zu begründen oder in seinen Ausführungen und Folgerungen zu diesem Ziele zu gelangen; dies hält ihn nicht davon ab, an anderer Stelle zu erklären: »*La science de l'esthétique est et doit être normative*« und so seine im Buche sonst vertretene Ansicht zu negieren.

Wenn man nun erwartet, in der soziologischen Studie die in den vorhergehenden auf anderer Grundlage erörterten musikalischen Faktoren einzeln behandelt und ihre Gesetze, die in ihrer Gültigkeit zuvor als vom Soziologischen abhängig erklärt waren, einzeln in diesem Zusammenhange dargestellt zu finden, wird man wiederum überrascht und enttäuscht. Daß die Untersuchung sich auf bestimmte Elemente der Musik beschränken sollte, hat der Verfasser nun ganz vergessen. Jetzt wird aus dem Vollen gewirtschaftet: nicht mehr die Eigenschaften des Einzeltones, harmonische oder melodische Elemente der Musik, wie Lalo sie versteht, werden vom soziologischen Standpunkte aus erläutert, auch nicht das einzelne Kunstwerk oder das Gesamtschaffen eines Künstlers, sondern ganze Perioden der Musikgeschichte bilden nun plötzlich den Gegenstand der Untersuchung und keineswegs nur in Bezug auf die Technik. Dieser Abschnitt, der als Ziel und Krone des Ganzen gedacht ist (übrigens nur achtzig Seiten umfaßt), ist im Grunde ohne inneren Zusammenhang mit dem Vorhergehenden; nur äußerlich wird der Anschein eines Zusammenhanges hervorgerufen durch Hindeutungen in den anderen Teilen des Buches, die nicht ausgeführt werden. Wegweiser sind da, aber keine Wege.

Der wesentliche Inhalt dieser Studie besteht darin, daß Lalo ein Gesetz dreier ästhetischer Stadien in der Entwickelung jeder musikalischen Kunstart behauptet und darzutun sucht: die vorklassische Phase, zerfallend in Primitive und Vorläufer; die klassische Phase, zerfallend in große Klassiker und Pseudoklassiker; die nachklassische Phase, zerfallend in Romantiker und Dekadenten.

Diese drei Phasen treten in Erscheinung bei den vier zu beobachtenden Gruppen musikalischer Kunst, die Lalo bezeichnet als: »*Mélopée grecque*«, »*mélodie chrétienne*«, »*polyphonie du moyen-âge*« und »*harmonie moderne*«. An jeder dieser vier Gruppen wird das »Gesetz der drei Phasen« aufgezeigt — soweit die Kenntnis der einzelnen Epochen überhaupt und bei Lalo insbesondere reicht — und werden ihre ästhetischen Merkmale klar gelegt.

Was dies Gesetz selbst anbetrifft, so ist es nicht eben tief, jedenfalls nicht neu; daß es auf anderen Gebieten der Kunst allgemein zur Anwendung gebracht wird, darauf weist Lalo selbst hin. Aber auch im Reiche der Musik handelt es sich hierbei nicht um eine neue Entdeckung. Es sei nur auf Rietsch »Die deutsche Liedweise« (1904, S. 169) verwiesen, der die Geschichte gerade jeder musikalischen Technik in ganz ähnliche Hauptphasen einteilt, dabei aber bemerkt, daß sich diese Einteilung im wesentlichen mit der bekannten Unterscheidung der Stilperioden in

archaistische, klassische und epigonenhafte decke, während Lalo die Auffindung dieses Gesetzes als welterschütterndes Ereignis ausposaunt und eindringlich warnt, daran Kritik zu üben (S. 323). Mit Recht weist Rietsch darauf hin, daß eine derartige Einteilung auf einzelne Techniken einzuengen ist. »Denn nicht ganze Kunstperioden lassen sich so schematisieren, daß sich Aufschwung und Verfall im ganzen Kunstbereich ablösen. Es werden häufig Verfall auf der einen, Aufschwung auf der anderen Seite Hand in Hand gehen.« Alle sogenannte Technik ist die Summe zahlreicher einzelnen Techniken, deren jede für sich dem natürlichen Gesetze des Auf und Ab in der Entwickelung unterliegt. Das übersieht Lalo vielfach; und sein »Schematisieren ganzer Kunstepochen« straft sich, sobald er aus dem Allgemeinen ins Detail geht und einzelne künstlerische Persönlichkeiten in das Schema einzureihen versucht. Wer in der Kunst etwas ist, steht auf mindestens zwei Beinen. Wenn Bach als Romantiker der nachklassischen Phase der mittelalterlichen Polyphonie eingeordnet wird — unter Kennzeichnung seiner Musik als »dramatisch« und eklektisch, wobei hier wie überall Passion, Oratorium, Kantate u. s. w. mit dramatischer Musik zusammengeworfen wird —, so ist damit ein Teil seiner Kunst, eine Seite ihres Wesens losgerissen aus dem Ganzen und etwas in das Schema eingegliedert, was es nicht gibt: Bachs Polyphonie besteht nicht ohne seine Harmonie. Daß für diese Einreihung übrigens wieder nicht die polyphone Technik, sondern Inhalt und Ausdruck der Bachschen Musik im Grunde das Ausschlaggebende für Lalo ist, sei bemerkt.

Zu welchen unhaltbaren Ergebnissen Lalo gelangt, das und die Gründe dafür im einzelnen nachzuweisen, würde ins Unendliche führen; es muß aber darauf hingewiesen werden, daß er sie vielfach auf eine Weise erzielt, die trotz des Buchtitels als durchaus unwissenschaftlich bezeichnet werden muß: Fragen, die eine ernste Musikwissenschaft noch für durchaus ungeklärt hält — insbesondere in Bezug auf griechische Musik — werden durch unbegründetes Annehmen irgendwelcher Meinung oder durch apodiktische Behauptungen so entschieden, wie es das erstrebte Resultat wünschenswert macht; Tatsachen, zu deren Kenntnis nicht einmal eindringenderes musikgeschichtliches Wissen gehört, werden verschwiegen, wenn ein bestimmtes Ergebnis erreicht werden soll (z. B. S. 297, Schuberts zahlreiche Opern); zu gleichem Zwecke wird hie und da ein sonst scharf betonter und festgehaltener Gedanke stillschweigend fallen gelassen (z. B. vergißt Lalo in Bezug auf Haydn seine sonst hervorgehobene Auffassung vom Oratorium als dramatische Musik, S. 291).

Lalos Urteile über das Werk einzelner Musiker lassen leider erkennen, daß es ihm an wirklich in die Tiefe dringenden Kenntnissen in musikalischer Hinsicht fehlt. Wenn er, um nur ein Beispiel anzuführen, behauptet, Lasso habe geistliche Motetten und chansons amoureuses »*sur un type absolument identique*« komponiert, so hätte ihm einiges Studium gezeigt, daß bei diesem Künstler viele weltlichen Werke in melodischer wie harmonischer Beziehung, in der Verwendung der Chromatik und anderem recht erheblich von den geistlichen Kompositionen abweichen. — Man gewinnt überhaupt den Eindruck, als ob Lalo wenig aus den Quellen selbst schöpft, sondern überwiegend aus Schriften über sie, deren fleißige Benutzung und gute Kenntnis die zahlreichen Anmerkungen ergeben. Es muß aber heute endlich vom Musikästhetiker verlangt werden, daß er selbst prüft, die Quellen selbst studiert und die musikhistorischen und musikalischen Fähigkeiten und Kenntnisse besitzt, um fremde Urteile nachprüfen und auch selbständig urteilen zu können, nicht nur im großen Überblick, sondern auch im Detail. Wir haben nun genug der mathematischen, physikalischen, allgemein psychologischen Musikästhetiken. Was wir brauchen, ist eine musikalische Musikästhetik; zu ihr gehören musikgeschicht-

liche, theoretische und musikalisch-praktische Fähigkeiten und Kenntnisse und musikalisches Empfinden in größtem Umfange als erste Voraussetzung; nur auf dieser Grundlage wird Psychologie und philosophische Spekulation zu einem ersprießlichen Ergebnisse gelangen können. Bei Lalo fehlt es an dieser Voraussetzung; und so befriedigt auch die letzte Studie des Buches für sich betrachtet, die Lalos Eigenes enthält, nicht. Das »Gesetz der drei Phasen«, das an sich nicht neu ist, kann so schematisierend, wie Lalo es zur Anwendung bringt, für die Musikästhetik nicht fruchtbar werden. Lalo zieht auch keine eigentlichen Resultate daraus; er charakterisiert nur die einzelnen Epochen und die unter sein Gesetz gezwungenen Kunstwerke in durchaus nicht immer einwandfreier Weise.

Das Buch hält seinen überaus anfechtbaren Plan nicht fest und gelangt zu keinem bestimmten Ergebnisse. Es macht den Eindruck, als ob die vier Teile selbständige, voneinander unabhängige Arbeiten Lalos aus verschiedenen Anschauungsperioden seines geistigen Lebens gewesen sind, die nachträglich notdürftig in scheinbaren Zusammenhang gebracht wurden. Daher wohl auch die Ungleichmäßigkeit im Umfange und in der Durcharbeitung der einzelnen Betrachtungen: bald ist Wichtiges nur angedeutet, bald wenig Belangvolles unerklärlich aufgebauscht. Auch von einer Skizze wird man einen gewissen Grad von Gleichmaß der Durchführung, von Ausgeglichenheit der Form verlangen können. Gleichartig in allen Teilen ist nur der zähe, schwerfällige und sich gelehrt gebarende Stil des Autors.

So ist das Buch weder Skizze noch Ästhetik; weder musikalisch noch wissenschaftlich. Es ist kein Ruhmesblatt in der Geschichte der jungfranzösischen Bewegung auf musikalischem Gebiete, die in ihrem ernsten Streben und ihrer gesunden Spürkraft schon so schöne Ergebnisse gezeitigt hat.

Grunewald-Berlin. Werner Wolffheim.

H. S. Templeton, Anleitung zur Ölmalerei. (Autorisierte Übersetzung aus dem Englischen von O. Straßner.) 2. Aufl. Eßlingen a. N. 1908, Paul Neff Verlag (Max Schreiber).

Dieses in England recht geschätzte Büchlein — hat es ja dort bereits die 75. Auflage erreicht — bietet eine elementare Einführung in das Studium der Ölmalerei. Praktische Anleitung vermag es natürlich nicht zu ersetzen, obgleich der Verfasser des Buches auch dies für möglich erachtet; sonst scheint es mir aber ganz brauchbare Dienste leisten zu können. Der dogmatische Ton des Verfassers mag für den Anfänger heilsam sein, später befreit er sich ja doch vom Zwange aufgedrungener Regeln, die keine zeitlosen Kunstgesetze sind, sondern technische Hilfsmittel, die auch durch andere ersetzt werden können. Und technische Neuerungen gehen wohl von jedem starken malerischen Talente aus.

Die Übersetzung läßt manches zu wünschen übrig, sie bedürfte bei einer Neuauflage dringend durchgreifender Verbesserungen. Für den Ästhetiker kommt dies Werk nur mittelbar in Betracht. Über künstlerisches Schaffen oder Formprinzipien des Kunstwerkes erfährt er hier nichts, da nur das Handwerksmäßige zur Sprache kommt. Aber unterschätzt darf dieses nicht werden!

Prag. Emil Utitz.

Hans Cornelius, Elementargesetze der bildenden Kunst. Grundlagen einer praktischen Ästhetik. Mit 240 Abbildungen im Text und 13 Tafeln. Leipzig und Berlin, B. G. Teubner, 1908. VIII u. 197 S.

Das vorliegende Buch ist nicht in erster Linie eine wissenschaftliche Ästhetik, sondern will vorwiegend einem praktischen Zweck dienen, der Erziehung zum künst-

lerischen Sehen, und der Verfasser denkt besonders an den Kunstunterricht, für den er sich von der Aufnahme seiner Anschauungen und Prinzipien eine segensreiche Wirkung verspricht. Cornelius' neues Buch ist somit eine Fortsetzung seiner »Grundsätze und Lehraufgaben für den elementaren Zeichenunterricht« (Leipzig, Teubner, 1901). In diesem Sinne kann die Bedeutung des Werkes nicht hoch genug angeschlagen werden. Es gibt kein Buch, in dem die elementarsten Gesetze künstlerischer Raumgestaltung so klar und anschaulich dargelegt, so überzeugend aus der einfachen Forderung einer Befriedigung des Auges abgeleitet wären. Wir haben hier zum ersten Male eine zusammenfassende, an zahlreichen einfachen Beispielen erläuterte Darstellung der wesentlichsten Bedingungen erhalten, von denen namentlich die plastische Gestaltung in Architektur, Plastik und Kunstgewerbe allemal abhängt. Würde das Buch, wie wir es wünschen, in den weitesten Kreisen verbreitet — man könnte in der Tat von ihm einen wesentlichen Beitrag zur Gesundung der modernen Kunstverhältnisse erwarten. Die Ausstattung des Buches selbst ist ein schönes Beispiel für eine derartige praktische Anwendung.

In Tendenz und Anschauungen hat das Werk eine große Ähnlichkeit mit den bekannten, schönen Büchern Ludwig Volkmanns (»Naturprodukt und Kunstwerk«, »Grenzen der Künste«), vor allem aber mit Walter Crane, Line and Form, den Cornelius freilich an Exaktheit der psychologischen Begründung wie an Klarheit und Systematik der Darstellung weit übertrifft. Crane hat seinerseits allerdings den Vorzug, die Dinge nicht ganz so einseitig zu beurteilen, denn Einseitigkeit der Darstellung und der Anschauungsweise ist, wenn auch der einzige, so doch ein bedeutender Fehler des Buches. Er wäre weniger empfindlich, wenn Cornelius wirklich nur eine praktische Ästhetik hätte geben wollen. Man könnte das Werk dann fast uneingeschränkt loben, als praktische Ästhetik namentlich des Kunstgewerbes ist ihm nichts an die Seite zu stellen. Aber wenn sich das Buch auch »in erster Linie nicht an Gelehrte wendet«, obwohl »auf die praktische Erläuterung überall mehr Gewicht gelegt ist, als auf Vollständigkeit der wissenschaftlich-ästhetischen Untersuchung« (S. V u. VI), so zeigt doch die ganze Haltung des Buches und auch die eben angeführten Worte, daß es dem Verfasser, obwohl nicht hauptsächlich, so doch eben in zweiter Linie auch um eine wissenschaftliche Ästhetik zu tun war. Grundlagen einer praktischen Ästhetik — so lautet der Untertitel — enthalten ja auch naturgemäß eine Theorie. Hier werden sich aber nicht geringe Bedenken zeigen. Nicht als ob es ein Fehler wäre, daß Cornelius im wesentlichen nur eine Erläuterung der in Hildebrands »Problem der Form« dargelegten Lehre bietet. Dessen könnte man sich nur freuen. Denn während die Anschauungen jenes außerordentlichen Werkes in der neuesten Behandlung der Kunstgeschichte und Archäologie eine immer mehr wachsende Berücksichtigung finden (ich erinnere nur an Ludwig Curtius), treten sie in der allgemeinen Kunstwissenschaft nicht immer so hervor, wie man es wohl wünschen möchte. Um so mehr ist es zu bedauern, daß Hildebrands Theorie von Cornelius in einer Einseitigkeit dargestellt wird, die allzu leicht zu Mißverständnissen führen kann. Daß alle eigentlich schwierigen Probleme der Ästhetik: das Verhältnis des künstlerischen Objekts zur Wirklichkeit, von Form und Inhalt in ihren tieferen Beziehungen unerörtert geblieben sind, wäre freilich nicht so sehr bei einem Werke zu tadeln, das in erster Linie nur eine Erziehung zur Augenkultur sein will. Immerhin ist es zu bedauern, daß diese Probleme in ihrer Existenz verdunkelt werden, indem die Darstellung den Eindruck erweckt, als gebe es derartige Fragen überhaupt nicht mehr. Auch daß alle von Hildebrand als »funktionell« bezeichneten Wirkungen nicht behandelt sind, ist nicht eigentlich zu tadeln, da sich der Verfasser selbst am Schlusse seines Buches entschuldigt. Frei-

lich muß es trotzdem den Anschein gewinnen, als seien solche Wirkungen in allen Fällen durchaus untergeordnet. Daß aber bei der Beschränkung auf die Probleme der Klärung des Raumes und der Fläche alle anderen Möglichkeiten künstlerischer Gestaltung: rein linearer, rein farblicher und überhaupt malerischer Art fast gar nicht berücksichtigt sind, muß auch bei einer praktischen Ästhetik bedauert werden.

Mögen diese Bemerkungen nicht den Anschein erwecken, als sei das Buch nicht auch für den Ästhetiker lesenswert. Im Gegenteil, jene Einseitigkeit ist ja gerade für ihn weniger gefährlich als für den Laien und hat ihre empfindlichsten Folgen auch nur für die Ästhetik der Malerei. Für Plastik und angewandte Künste wird man keine bessere Ästhetik finden können — nicht nur die Klarheit und Systematik der Darstellung überhaupt, sondern auch die Fülle neuer Bemerkungen und treffender Beobachtungen im einzelnen ist geradezu überraschend. Ungewöhnlich groß ist die Zahl der Abbildungen, von denen der größte Teil Beispiele aus der angewandten Kunst bietet: Garten- und Städtebau, Plakat-, Teppich- und Gefäßkunst sind in umfassender Weise berücksichtigt. Besondere Erwähnung verdient auch die Präzision des Ausdrucks und die vorzügliche Terminologie, die man künftig recht oft in der allgemeinen Kunstwissenschaft und auch in der Kunstgeschichte wiederfinden möchte. Unschätzbar ist das Buch für den Künstler und Kunsthandwerker, da überall die Anwendung der Lehren besonders berücksichtigt ist und manche Winke für die Praxis gegeben werden. Das folgende Referat kann natürlich nur die theoretisch wichtigsten Punkte hervorheben.

Zum Beginn seines einleitenden Kapitels »Das Problem der künstlerischen Gestaltung« definiert Cornelius bildende Kunst als »Gestaltung für das Auge« und bezeichnet mit Recht diesen Begriff als den weitaus wesentlicheren gegenüber der Zweckmäßigkeitsforderung im Kunstgewerbe. Die Anfänge der Kunst wie die Grenzen zwischen Kunst und Handwerk sind durch das Merkmal bestimmt, inwieweit neben dem praktischen Zweck die Forderungen des Auges zur Geltung kommen. Richtig ist auch die Beobachtung, daß es sich im technischen Kunstwerk mindestens immer nur um den Eindruck der Zweckmäßigkeit handeln könne, der mit der wirklichen Zweckmäßigkeit durchaus nicht in allen Fällen übereinzustimmen brauche. Vermissen wird man hier freilich eine genauere Erklärung, warum denn ein Gegenstand, der auch der scheinbaren Zweckmäßigkeit zuwider gestaltet ist, nicht gefällt (das wäre aus jenem optischen Prinzip allein ja nicht abzuleiten!), oder inwieweit hier eine gute ästhetische Wirkung doch stattfinden könne. In den folgenden Abschnitten (2—5) legt Verfasser dar, wie unvollkommen unsere Erkenntnis durch das Auge sei, wie wenig von der eigentlichen Form der Gegenstände für das Auge eigentlich sichtbar wäre. Hier kann die Kunst dem Auge eine Hilfe bieten, indem sie durch eine bestimmte Art von Teilung oder Füllung einer Fläche die Auffassung ihrer Maßverhältnisse erleichtere. Ebenso verhält es sich mit unserer Auffassung räumlicher Formen: durch Ornamentierung kann die Form z. B. eines Tellers für das Auge geklärt werden. Die Gestaltung für die Bedürfnisse des Auges besteht nun allemal darin, dem Auge die Auffassung unserer Umgebung »in ruhigem Schauen zum mühelosen Genuß umzuschaffen«. Man merkt hier schon deutlich die einseitige Auffassung: aus der sicherlich zu billigenden Definition, daß Kunst Gestaltung für das Auge sei, folgt nicht unmittelbar als einzige hauptsächliche Forderung, daß sie Gegenstände möglichst deutlich darzustellen habe. Es kann ja Augen geben, denen es überhaupt nicht um Gegenstände zu tun ist, die ihre besondere Freude haben an bloßen Farben, an Lichtwirkungen, Linienführungen u. s. w. Aus der einfachen Tatsache, daß Kunst für das Auge arbeitet, läßt sich fürs erste nur die Forderung einer dem Auge wohl-

tuenden Gestaltung des Sehfeldes überhaupt ableiten. Nur »soweit es sich um das Imitative handelt« (Hildebrand, Problem der Form, 6. Aufl., 1908, S. VII), hat jene Forderung ihre eigentliche, ausschließliche Bedeutung.

Im zweiten Kapitel »Erscheinung und Wirkung« erläutert Cornelius zunächst in klarster und anschaulichster Weise den Unterschied, der zwischen dem Ding selbst und seiner Erscheinung besteht, und bemerkt mit Recht, wie wenig man im gewöhnlichen Leben die Eigenschaften der Ansicht zu beachten pflege. In Abschnitt 8 wird die zweidimensionale Erscheinung der räumlichen Wirkung gegenübergestellt. Die Tatsache, daß die Erscheinung allemal eine flächenhafte ist, wird an dem vor den Augen ausgespannten Netze erläutert, in dem jeder Punkt der Umgebung durch zwei ebene Koordinaten bestimmt sei. Die Behauptung des Verfassers, daß jede Erscheinung eine räumliche Deutung hervorrufe, bezieht sich natürlich nicht auf optische Eindrücke überhaupt, sondern nur auf Erscheinungen von Gegenständen; aber auch hier ist der Grad der Unmittelbarkeit, mit der sich die gegenständliche Deutung als Wirkung der Erscheinung einstellt, nicht bei jedem der gleiche und kann auch bei demselben Menschen bei verschiedenen Zeiten und Stimmungen ein anderer sein — eine von Cornelius gar nicht beachtete Tatsache. Im neunten Abschnitt unterscheidet nun der Verfasser zwischen Raum- und Funktionswirkung und versteht unter funktionellen Wirkungen der Erscheinung alle stofflichen und mechanischen Eigenschaften des Gegenstandes und seine mechanischen Beziehungen zu andern Dingen, z. B. alle aktiven und passiven Bewegungen und die konstruktiven Momente in der Gestaltung, endlich alle seelischen Tatsachen. Da die nähere Erkenntnis der gesehenen Gegenstände mit der bestimmteren Auffassung ihrer Form und ihrer Lage im Raum beginnt, können die funktionellen Eigenschaften gegenüber den räumlichen erst in zweiter Linie in Betracht kommen, und die Kunst hat sich daher überall zuerst auf die Gestaltung des Räumlichen zu richten.

Nun wäre es aber sicherlich nicht richtig, ohne einen Gradunterschied von jedem Kunstwerk dasselbe Maß intensiver räumlicher Gestaltung zu verlangen. »Ohne eine wenn auch nur oberflächliche Kenntnis der räumlichen Eigenschaften eines Gegenstandes können wir keine seiner übrigen Eigenschaften erkennen« — das wird man dem Verfasser zugeben dürfen. Aber nun im folgenden alle Dinge so zu beurteilen, als käme es überall in gleicher Weise nur auf räumliche Wirkung an, darin liegt eine Einseitigkeit, die allzu leicht irrige Auffassungen hervorrufen kann. Der Versuch, die Forderung räumlicher Wirkung als Grundprinzip der bildenden Kunst aus einfachster Voraussetzung abzuleiten, muß mißlingen, und das primäre Bedürfnis nach starker Raumwirkung ist und bleibt Sache des subjektiven Kunstgeschmacks, zumal ja überhaupt die Forderung einer möglichst deutlichen Erkenntnis der Gegenstände und damit die Darstellung der dritten Dimension nichts Selbstverständliches ist. Gern wird man Cornelius freilich zugeben, daß die geringe Berücksichtigung der räumlichen Wirkungen in Architektur und Kunstgewerbe besonders verhängnisvoll ist, und die Ausführungen des Verfassers, die sich im folgenden ausschließlich mit den Forderungen der räumlichen Gestaltung beschäftigen, haben gerade für diese Künste ihre durch nichts einzuschränkende Bedeutung. — Der zehnte Abschnitt behandelt den Unterschied der Daseins- und Wirkungsformen (im Sinne Hildebrands): nur um die Wirkungsform kann es sich in der Kunst handeln. Soll ein Gegenstand für das Auge gestaltet werden, so muß er von einer bestimmten Seite her sichtbar sein, er muß ein einheitliches Bild zeigen, das auf einen Blick bei ruhendem Auge gesehen werden, also ein »Fernbild« sein muß. Der in der modernen Kunst so häufige Fehler der Vereinigung mehrerer Ansichten in einem Bild wird an zahlreichen Beispielen er-

läutert. Für die Übersichtlichkeit des Buches ist es hier wie im folgenden sehr vorteilhaft, daß die wichtigsten Bemerkungen den als Beispielen dienenden Abbildungen unmittelbar untergeschrieben sind, in der Art der unserem Buche auch sonst in mancher Hinsicht verwandten »Formenlehre des Ornaments« von Hermann Pfeifer (im Handbuch der Architektur I. Teil, 3. Bd., Stuttgart, A. Kröner, 1906) — wer Künstler kennt, weiß, daß sie wohl Bilder sich ansehen und Unterschriften lesen, daß man ihnen aber die ungeheuerliche Arbeit des Textlesens nicht immer zumuten darf. Hoffentlich wird es nun, nach Cornelius' einfacher Erläuterung, auch in der ästhetischen Wissenschaft keine mißverständlichen Auffassungen des Fernbildes mehr geben! Interessant ist im folgenden die Beobachtung, wie all die Forderungen, die man so oft aus allgemein-ästhetischen Gesichtspunkten heraus stellte, nun aufs einfachste aus dem Prinzip einheitlicher Bildwirkung abgeleitet werden. So wird die Illusionsmalerei verworfen, weil der Beschauer keinen richtigen Standpunkt dem Gemälde gegenüber zu finden weiß, da ja die perspektivischen Verhältnisse — Verfasser denkt besonders an die Deckengemälde der späteren Venezianer — sich bei jeder Bewegung des Kopfes verschieben.

Es ist typisch für die Einseitigkeit dieser Ästhetik, wie auf solche Weise Tiepolos Fresken abgefertigt werden, als »Spekulationen auf einen Mangel an Feinfühligkeit beim Beschauer«. Malereien wie das auf Tafel II abgebildete Deckengemälde aus den Scalzi zu Venedig haben ja gar nicht die Absicht, eine ruhige Raumwirkung zu bieten. Ja ihr Sinn liegt eben darin, daß sie es nicht tun. Wandbilder des Barockstiles hat nur verstanden, wer empfunden hat, wie sehr gerade der räumlich verwirrende Eindruck solcher Fresken die Wirkung der Barockarchitektur zu steigern vermag. — Weniger störend ist solche Engherzigkeit natürlich bei der Ästhetik der Plastik: auch für alle plastisch gestaltenden Künste ist es das erste Stilgesetz, daß das Werk dem Betrachter eine oder mehrere bestimmte Ansichten bietet, in denen es seiner räumlichen Wirkungsform nach einheitlich sichtbar wird. Zu diesem Zweck sind besondere Anordnungen der Form notwendig, und die natürliche Form darf geradezu vergewaltigt werden, wo die Ansichtsforderung es mit sich bringt. Das Prinzip der einheitlichen Wirkung verlangt weiter, daß alle Teile aus einer einheitlichen Gesamtvorstellung heraus geschaffen werden; Gedankeneinheit ist für die künstlerische Wirkung belanglos. Auch die Forderung des einheitlichen Materials ist aus einer nur verstandesmäßigen Überlegung hervorgegangen und künstlerisch durch nichts zu begründen. Mit dieser Behauptung geht Verfasser vielleicht zu weit. Ich glaube, daß jene Forderung sehr wohl aus einem künstlerischen Bedürfnis entstanden ist: da in der Tat jedes Material eine bestimmte »Spielregel« schafft, wird eine einheitliche Wirkung bei verschiedenem Material nicht zu stande kommen können. Nur das wird man Cornelius zugeben dürfen, daß einzelne, kleinere Teile im Interesse einer klareren Wirkung aus anderem Material gestaltet sein können, im ganzen aber muß die »Spielregel« beibehalten sein. Nichts anderes lehren auch die kunstgeschichtlichen Beispiele, und der Gegensatz, der hier zwischen zwei Theorien aufgestellt ist, scheint mir wie so oft kaum zu bestehen.

Im dritten Kapitel (»Grundgesetze der Wirkung und Gestaltung«) führt Cornelius den bei Hildebrand noch nicht ausgebildeten Begriff des abstrakten, d. h. oberflächlicheren, unbestimmteren Sehens ein, durch den manche sonst allzustrengen Forderungen nun auf das richtige Maß zurückgeführt werden. Ausgezeichnet sind auch die Erläuterungen über die Anordnung der Ansichten bei kunstgewerblichen Gegenständen: Bucheinbänden, Vasen, Pfannen, Lampen u. s. w. Durch die Form und den Gebrauchszweck des Gegenstandes sind die Ansichten bedingt, die künstlerisch ausgestaltet werden müssen. Cornelius' Versuch, auch die altattischen Vasen mit

umlaufender Bemalung für die moderne Ästhetik zu retten (S. 49), scheint mir freilich nicht recht gelungen zu sein. S. 191 betont Verfasser selbst, daß überall, wo nach der Funktion des Gegenstandes zu fragen sei, auch diese wiedergegeben werden müsse. Nun stehen aber die Figuren der Vase (Fig. 40 bietet ein typisches Beispiel) in engster Beziehung zueinander, und es ist unmöglich, die funktionelle Bedeutung einer Figur zu erkennen, ohne zugleich die anderen ins Auge zu fassen. Da nun von einem Standpunkt aus immer nur eine Figur einheitlich sichtbar ist, kann eine einheitliche Ablesung der räumlichen und funktionellen Wirkungen nicht stattfinden. Aber auch die räumliche Einheit jeder Figur scheint mir zweifelhaft, da sich die Silhouetten der Figuren überschneiden. — Abschnitt 16 bespricht die Mittel, die sich zur Gliederung der Ansicht dem Künstler bieten: Abhebung der Teile durch bloße Konturzeichnung darf nur bei Gegenständen kleinen Formates angewendet werden, in der Architektur werden meist plastische Mittel zur Gliederung der Erscheinung dienen, häufig kann aber die Farbe denselben Zweck erfüllen. Vortrefflich und ganz einwandfrei sind auch die Erörterungen über die Farbenprobleme in Ornament und Plastik. Erfreulich ist es, daß auch Schwarz und Weiß (Hell und Dunkel) als Farben im eigentlichen Sinne behandelt werden, es ist das die besonders von Riegl vertretene, nicht nur psychologisch allein berechtigte Auffassung. Einheitliche Wirkung kann auch bei größter Vielfarbigkeit bestehen, wenn nur ein einheitlicher Grundton vorherrscht. Allzu große Gegensätze der Farbe werden gemäßigt, wenn ein noch stärkerer Kontrast daneben gestellt wird (hierauf beruht die günstige Wirkung der Goldrahmen). Farbige Konturen sind zur Abhebung einer Erscheinung oder ihrer Teile oft von Vorteil. In der Plastik kann durch entsprechende Bemalung oder Anwendung verschiedenfarbigen Materials die innere Form geklärt werden. Da die natürlichen Farbunterschiede namentlich der menschlichen Haut der Formerkenntnis hinderlich sind, ist in den meisten Fällen eine von der natürlichen durchaus abweichende Färbung zu bevorzugen. Die Formgebung eines plastischen Werkes hängt von dem Material ab, da die Wirkung von Licht und Schatten in hohem Maße von der Farbe des Materials beeinflußt wird. Daher ist es auch nicht zulässig, von demselben Gegenstand Abgüsse in verschiedenfarbigem Material herzustellen. Abschnitt 17 erläutert die »Raumwerte« (nach Hildebrands Bezeichnung) und führt dabei den wertvollen neuen Begriff der Oberflächenlinien ein, die eine Fläche als solche deutlicher machen sollen. Im 18. Abschnitt wird zunächst der weitverbreitete Irrtum widerlegt, als habe die Plastik etwas vor der Malerei voraus, weil sie reale Gegenstände körperlich gestaltet: auch hier wird ja die Wirkung fürs Auge erst durch die künstlerische Arbeit geschaffen. Die Darstellung einer Fläche als solcher verlangt nicht ausschließlich flächenhafte Bemalung, auch plastische Dekoration ist möglich, wenn dieselbe nur geringes und durchweg gleiches Tiefenmaß zeigt. Niemals aber darf, wie dies in modernen Kunstwerken so oft geschieht, die Flächenwirkung zerstört werden, ohne daß eine neue faßliche Raumwirkung an die Stelle gesetzt wird. Verfasser kommt dann zu folgender Dreiteilung der künstlerischen Aufgaben:

a) Die Formen, die in ihrer Erscheinung den Raum für das Auge bestimmen sollen, werden real-plastisch in stofflichem Material irgendwelcher Art räumlich gebildet (plastische Gestaltung).

b) Durch Farbunterschiede auf einer gegebenen Fläche, die nur mehr als Bildträger dient, wird ein neuer Gesamtraum für das Auge geschaffen (z. B. Malerei).

c) Eine schon vorhandene, aber noch nicht genügend sichtbare Form wird als solche faßlicher gemacht, indem ihre Oberfläche in bestimmter Weise gegliedert wird (Flächendekoration).

Im folgenden wird zwar betont, daß Einzelformen immer nur mit Rücksicht auf die Wirkung des umgebenden Gesamtraumes zu gestalten sind, doch findet man nirgends im Buche eine Erläuterung der Sonderbedingungen, die sich für ein Gemälde je nach seiner Bestimmung als selbständiges oder begleitend-dekoratives Bild ergeben. Es hat sich schon gezeigt, daß Cornelius den Gefahren einer solchen Verallgemeinerung nicht entgangen ist.

Das vierte Kapitel behandelt die allgemeinen Einheitsbedingungen. Die Hauptflächen und Hauptrichtungen: Horizontale und Vertikale, sollen deutlich heraustreten, auch im Gemälde ist die Horizontalebene sichtbar zu machen. Jedes Kunstwerk muß eine einheitliche Vorderfläche zeigen, von der aus nach rückwärts die Raumwirkung abgelesen wird. Allzustarke Ausladungen erscheinen leicht als etwas der Fläche Aufgesetztes, doch kann gegebenenfalls eine zweite Vorderfläche sich bilden. Dieses »Reliefgesetz« wird aufs eingehendste erläutert, besonders interessant sind wieder die Beispiele aus dem Kunstgewerbe. Sogar die Plakate werden verworfen, in denen die Vorderebene in auffälliger Weise durchbrochen wird — ob es wirklich einmal zu einer allgemeinen Unterordnung der Reklame unter die künstlerische Kultur kommen kann? — Von jener Vorderfläche aus muß das Tiefenmaß des Raumes sich leicht ablesen lassen, indem der Blick durch eine einheitliche Querfläche oder durch Gliederung des Raumes in Parallelpläne mit Überschneidungen in die Tiefe geführt wird (Abschnitt 20). Damit eine Einzelform als solche einheitlich und ohne Schwierigkeit sichtbar sei, muß sie sich einem leichtfaßlichen Umriß einordnen. Auch für die Anpassung einer Form an ihre Umgebung (z. B. architektonischer Anlagen an die Bodenformation) gilt das gleiche Gesetz: daß die Hauptlinien der entstehenden Gesamtanordnung in ihrer Grundform einheitlich zu erfassen seien. Demselben Bedürfnis nach einer leichten Sichtbarkeit der Silhouette entspringt auch die Forderung, daß im Werke der Rundplastik der ursprüngliche Steinraum für das Auge erhalten bleibt: ein einfaches Schema ist dann gleichsam als Umhüllungsfläche des plastischen Werkes sichtbar. Eine Kleinplastik als einziges Beispiel scheint mir freilich nicht besonders glücklich gewählt, weil gerade hier die Vorteile einer derartigen Anordnung relativ geringe sind. Man wundert sich überhaupt, daß Cornelius die Vorzüge einer solchen in der Großskulptur so außerordentlich wirkungsvollen Gestaltung nur in der leichteren Faßlichkeit der Silhouette zu finden scheint. Bei Hildebrand sind diese Dinge nicht so abstrakt-optisch dargestellt, allerdings ist dort auch der künstlerische Gestaltungsprozeß selbst geschildert.

Im fünften Kapitel werden die Mittel zur Gestaltung der Einzelform näher erörtert. Für die Raumwerte der Modellierung muß in demselben Werke durchgängig der gleiche Maßstab eingehalten werden. Auch kann es sich immer nur um die großen Züge der Form handeln, auf die einheitliche Gesamtwirkung der Modellierung kommt es hauptsächlich an (Abschnitt 22). Im folgenden werden nun die Prinzipien der Flächendekoration näher erläutert. Von der Ausführlichkeit der Darlegungen kann das Referat keine Vorstellung geben, und auch nur vereinzelt wird man Bedenken aussprechen müssen. S. 144 wird ganz richtig betont, daß in der Fassade eines Hauses die optische Teilung der konstruktiven immer vorzuziehen sei, aber wenn man hier den Eindruck gewinnen muß, als sei eine konstruktive Teilung fast ohne Bedeutung, so erscheint mir das wieder als einseitige Übertreibung. Die Geschichte der Architektur zeigt gerade in der Vereinigung beider Prinzipien ihren Fortschritt. Wenn z. B. bei den Palästen der Hochrenaissance die teilenden Gesimse nun nicht mehr wie früher in Höhe der Fensterbänke, sondern in Höhe des Fußbodens angeordnet werden, so empfinden wir gerade auch in dieser zweckentsprechenden Gestaltung einen entschiedenen Vorzug. Im ganzen

sind jedoch diese Abschnitte (23 und 24) von größter Bedeutung, weil hier zum ersten Male eine ausführliche Darlegung der dekorativen Prinzipien gegeben wird; die Darstellung ist musterhaft klar und anschaulich. Die Dekoration einer Fläche durch Oberflächenlinien hat die Aufgabe, die Form der Fläche als solche zu charakterisieren: eine Halbkugel soll als Halbkugel, ein Zylinder als Zylinder, eine Ebene als solche im Gegensatz zum Raum deutlicher bezeichnet werden. Hierher gehören z. B. die Kannelierung der Säule, die gotischen Gewölberippen, die Kassettendecke u. s. w. Demselben Zweck dient auch die Angabe der Haarlinien oder eine um den Nacken gelegte Kette, die die Form des Halses deutlich hervortreten läßt. Wesentlich verschieden, insofern es sich hier nicht mehr um räumliche Gestaltung zu handeln braucht, ist die andere Aufgabe: eine Fläche in ihren Maßverhältnissen zu klären. Verfasser unterscheidet zwischen den Prinzipien der Teilung, der Füllung und der Rhythmik. Hier gibt es eindimensionale Rhythmik, d. h. einfache Reihung gleicher Teile, zweidimensionale Rhythmik (der Rhythmus dehnt sich nicht nur in der Breite des Motivs, sondern ohne Beschränkung in der Fläche aus), sowie Steigerungsrhythmik, wo durch regelmäßige Zu- oder Abnahme in den Maßverhältnissen der Teile die Auffassung des Ganzen erleichtert wird. Endlich kann auch (z. B. in Bildkompositionen) ein Gleichgewicht der Füllungsverteilung ohne ausgesprochene Rhythmik bestehen.

Kapitel 6 behandelt die Mittel zur Gestaltung des Gesamtraumes. Ein wesentliches Merkmal für die Erkenntnis von Tiefenunterschieden ist die Überschneidung, für deren Bedeutung im architektonischen Städtebild die alten Stadttore ein Beispiel geben (Abschnitt 25). Von größter Wichtigkeit sind auch die perspektivischen Raumwerte: aus der Erscheinungsgröße gleich großer Gegenstände in wechselnder Entfernung schließen wir ohne weiteres auf die Entfernung. Diesem Zweck dient in Bildern die Darstellung von menschlichen Gestalten in verschiedener Entfernung, Säulenreihen bei Architekturen, Obelisken auf Plätzen, Vasen und Baumreihen in Gartenanlagen. In künstlerisch guten Zeiten ist man immer darauf bedacht gewesen, dem Auge derartige Stützpunkte für die Ablesung des Raumes zu bieten. Der 27. Abschnitt behandelt kurz die Raumwirkungen der Beleuchtung, Abschnitt 28 die Raumwerte der Farbe. Nach ganz kurzer Erwähnung des Eigenwertes der Farbe unterscheidet Cornelius zunächst zwischen der Farbe des Gegenstandes und seiner Erscheinung. Die Änderung, die die Farben durch das Licht und durch die größere oder geringere Entfernung vom Auge des Beschauers erfahren, bietet dem Maler die wertvollsten Möglichkeiten zur Schaffung von Raumwerten. Doch kann die räumliche Wirkung nur dann einheitlich zu Tage treten, wenn ein einheitlicher Maßstab für die Übersetzung der Farbenskala (die notwendig eine andere ist als die der Natur) gegeben wird. Daß jede Form ihre einheitliche Gesamtmodellierung hat und daß die einzelnen Momente der farbigen Modellierung sich einem Gesamtton unterordnen, sind weitere Folgerungen des Prinzips einheitlicher Ablesung. Das ausschließliche Studium nach der Natur ist der Grund, warum unsere heutigen Künstler die Bildeinheit so wenig aus der Harmonie des Bildganzen zu entwickeln lernen. Durch das Malen nach der Natur ist auch die Unsitte eingerissen, jede Farbwirkung auf einen Pinselstrich — also durch Mischung — herstellen zu wollen, während doch gerade durch das Mittel der Unter- und Übermalung die besten Raumwirkungen der Farbe erzielt werden. An treffenden Bemerkungen ist auch dieser Abschnitt reich, freilich tritt gerade hier die anfangs von mir betonte Einseitigkeit in der Nichtbeachtung aller bloßen Licht- und Farbenprobleme besonders deutlich hervor.

Im Schlußwort wird hervorgehoben, daß mit jener Forderung räumlicher Klar-

heit noch keineswegs die künstlerischen Wirkungen erschöpft seien, daß vielmehr überall da, wo es sich um funktionelle Gestaltung handeln könne, auch diese einen wesentlichen Faktor für die Beurteilung des Kunstwerks abgeben müsse. Doch sei auch dann nur in der Vereinigung beider Prinzipien das eigentlich Künstlerische zu finden. Ein Wunderwerk bildender Kunst, Hildebrands weibliche Porträtbüste der Glyptothek, wird zum Schluß als vollendetes Beispiel einer derartigen Vereinigung vorgeführt. Verfasser schließt dann mit der Bemerkung, von den Bedingungen der funktionellen Gestaltung solle in diesem Buche nicht die Rede sein.

Vielleicht ist diese Bemerkung im stande, einigermaßen den Eindruck aufzuheben, den das ganze Buch machen muß, als handle es sich in bildender Kunst ausschließlich um die Forderung räumlicher Klarheit. Man muß aber doch fürchten, daß das Buch in dieser Hinsicht manche Mißverständnisse hervorrufen wird. Bedenklicher noch scheint mir die einseitige Betonung des Klarheitsprinzipes in anderer Beziehung. Auch seine praktische Bedeutung erhält dies Prinzip erst in Vereinigung mit der Forderung eines entsprechenden Reichtums der Erscheinung. Auch wenn Cornelius nur die elementarsten Vorbedingungen künstlerischer Gestaltung hätte darlegen wollen — die Forderung räumlicher Klarheit immer zu wiederholen, ohne auch nur einmal das Prinzip des Reichtums der Erscheinung zu erwähnen, muß zu irrigen Auffassungen Anlaß geben. Auch in einer Ästhetik, wo eine in bestimmter Weise reich und lebendig gestaltete Bildfläche nicht schon an sich als künstlerischer Wert anerkannt wird, muß die Forderung des Reichtums der Erscheinung erwähnt werden: je größer die Qual der Erscheinung ist, umso stärker wirkt die Befreiung des Auges. »Einheit« genügt nicht, es muß eine »Einheit in der Mannigfaltigkeit« vorhanden sein. Hier liegt auch die Bedeutung des psychologischen Ökonomieprinzips für die Theorie der bildenden Kunst. Man weiß ja aus der »Psychologie als Erfahrungswissenschaft« desselben Verfassers, welche Rolle dieses Prinzip in seiner Weltanschauung spielt, und man erinnert sich auch, daß schon dort die Anwendung des Prinzipes auf die Theorie der bildenden Kunst entwickelt ist. Daß in unserem Buche jeder Hinweis auf dieses Prinzip fehlt, ist im Interesse aller philosophischen Köpfe unter den Lesern sehr zu bedauern, erklärt sich aber aus dem Wunsche des Verfassers, nichts in die Darstellung hineinzutragen, was nicht unmittelbar zur Sache gehört.

Wie hoch nun der eigentliche Grundfehler des Buches, die Beschränkung auf die Probleme räumlicher Klarheit, zu veranschlagen ist, das kann bei der besonderen Schwierigkeit der methodologischen Fragen in der Ästhetik hier natürlich nicht entschieden werden. Es ist interessant, daß zur selben Zeit ein Buch wie Rudolf Czapeks »Grundprobleme der Malerei« erscheinen konnte, wo alle räumlichen Wirkungen geringgeschätzt werden! Kein einsichtiger Ästhetiker wird natürlich in dieses andere Extrem verfallen, im Gegenteil ist oft mit Recht hervorgehoben worden (z. B. von Groos), daß es eine der ersten Aufgaben ästhetischer Erziehung sein müsse, für beide Arten künstlerischer Betrachtung, plastischer und rein malerischer Art, die Empfänglichkeit zu wecken. Gewiß darf man sich freuen, daß jene gerade in München heimische Kunstrichtung, die man eine neue Renaissance nennen könnte, nun in Cornelius' Buch einen so vollständigen theoretischen Ausdruck gefunden hat, jene Kunstanschauung, der man so oft mit Unrecht vorgeworfen hat, sie sehe die Natur nicht durch ein Temperament, sondern durch eine Kunsttradition — während sie doch nur das Unglück hat, zufällig ein ähnliches Temperament zu haben wie Künstler früherer Zeiten. Daß aber in der Nichtberücksichtigung fast aller Möglichkeiten des »passiven Sehens« (Hildebrand a. a. O. S. 151) ein entschiedener Mangel des Buches liegt, scheint mir nicht zweifelhaft. Das »aktive, produktive« Sehen ist

ja etwas ganz Besonderes, nichts weniger als Selbstverständliches, und es gibt genug Möglichkeiten, eine Bildfläche für das Auge angenehm zu gestalten, ohne räumliche Wirkungen zu bringen. Jene von Cornelius allein behandelte Erleichterung der Auffassung der Maßverhältnisse einer Ebene ist sicherlich nicht die einzige oder gar höchste derartige Wirkung. (Man vergleiche zu diesen Problemen auch Simmels Aufsatz in dieser Zeitschrift, Bd. I, Heft 1.) Man dürfte auch nicht einwenden, mit Leuten, denen es nicht in erster Linie um räumliche Wirkungen zu tun sei, brauche man nicht zu rechnen, ihnen fehle eben das wesentliche künstlerische Bedürfnis. Es gibt Menschen von hoher Augenkultur, denen der Raum nicht »die wesentliche Realität der Dinge« bedeutet, deren Weltanschauung den Raum nicht enthält, denen aber das »passive« Sehen umso stärkere Eindrücke und künstlerische Möglichkeiten bietet. Eine andere Frage wäre es also, inwieweit man mit Recht das räumliche Sehen und Gestalten als höherer Art bezeichnen darf: für die wenigen, die es intensiv zu erleben im stande sind, wirkt es freilich immer von neuem als ein Wunder, am meisten natürlich auf den Künstler selbst, am stärksten vielleicht auf den Bildhauer, wie es uns Hildebrand in seinem großartigen Schlußkapitel »Bildhauerei in Stein« geschildert hat, der tiefsten Darstellung, die ein künstlerischer Gestaltungsprozeß je erfuhr. Auch Hildebrand ist ja freilich dem passiven Sehen nicht eigentlich gerecht geworden, weil auch er als selbstverständlich voraussetzt, daß es sich allemal um die möglichst deutliche Wiedergabe des dreidimensionalen Natureindrucks handeln müsse (a. a. O. S. 154—155). Hier hat allerdings Hildebrands Lehre ihre unvergleichliche Bedeutung, und darum sind auch Cornelius' »Elementargesetze« der endgültige Ausdruck der Bedingungen, von denen für alle Zeit die künstlerische Raumgestaltung und die Darstellung von Gegenständen für das Auge überhaupt abhängt. Dem Künstler, der jenen höchsten Begriff einer »Entmaterialisierung des Kubischen« selbst verwirklicht, wird man es verzeihen, wenn ihm nur dieses »produktive« Sehen als das eigentlich künstlerische erscheint — wer Cornelius aus seinen früheren Schriften kennt, wird freilich auch bei ihm eine derartige Einseitigkeit verständlich finden.

Cornelius gehört zu jenen Menschen, deren Bedürfnis nach Einfachheit und Klarheit als dem letzten und eigentlichen Sinn der Dinge so groß ist, daß die wissenschaftliche Überzeugung vollkommen dadurch bestimmt wird. Deutlich zeigen das seine philosophischen Schriften, auch dort verführt ihn sein Streben, ein einfaches und abgerundetes System aufzustellen und eine letzte Beruhigung in allen Fragen zu gewähren, zu einer Darstellung, welche die Dinge in einseitiger Weise nicht selten vereinfacht und verallgemeinert — allerdings wird hier der eigentliche Wert der Ausführungen kaum mehr dadurch beeinträchtigt. Umso weniger kann man sich über Einseitigkeit bei einem Werke wundern, das wie unseres eine künstlerische Tendenz verfolgt. Denn darüber kann kein Zweifel sein, daß im letzten Grunde das Buch nichts anderes ist als ein neuer Ausdruck des in unserer Zeit immer stärker sich regenden Verlangens nach einer neuen Klassizität.

Berlin.

Erich von den Bercken.

Schriftenverzeichnis für 1908.

Erste Hälfte.

I. Ästhetik.

1. Geschichte und Allgemeines.

Internationale Bibliographie der Kunstwissenschaft. Herausgegeben von Otto Fröhlich. 4. Band. Jahr 1905. IX, 433 S. gr. 8°. Berlin, B. Behr. 18 M.

Seydels Führer durch die technische Literatur. Verzeichnis der wichtigsten literarischen Erscheinungen aller technischen Wissenschaften und deren Hilfswissenschaften. Mit Berücksichtigung der Kunst und des Kunstgewerbes, der gewerblichen Rechtspflege u. s. w. 23. Aufl. Herbst 1907. 128 S. kl. 8°. Berlin, Polytechn. Buchh. 0,75 M.

Adam, Max, Schellings Kunstphilosophie. Die Begründung des idealistischen Prinzips in der modernen Ästhetik. (Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte, herausgeg. von R. Falckenberg.) 88 S. Leipzig, Quelle & Meyer. 3 M.

Baer, Hans, Beobachtungen über das Verhältnis von Herders Kalligone zu Kants Kritik der Urteilskraft. III, 75 S. 8°. Stuttgart, H. Wildt. 2 M.

Lessing, Gotthold Ephraim, Antiquarische und literarische Abhandlungen. Ausgewählt und herausgeg. von Ferd. Hoffmann. 200 S. kl. 8°. Münster, Aschendorff. Geb. 1,15 M.

Prunières, Henry, Lecerf de la Viéville et l'esthétique musicale classique au XVIIe siècle. Bulletin Français de la Société Internationale de Musique IV, 6. (15. Juni.) 619—654.

Rose, Fritz, Johann Georg Sulzer als Ästhetiker und sein Verhältnis zu der ästhetischen Theorie und Kritik der Schweizer. Archiv für die gesamte Psychologie X (1907), S. 197—263.

Sakmann, P., Voltaire als Ästhetiker und Literarkritiker. Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen N. S. Bd. XIX u. XX.

Schmarsow, August, Erläuterungen und Kommentar zu Lessings Laokoon. III, 132 S. 8°. Leipzig, Quelle & Meyer. 1,60 M., geb. in Leinw. 2,20 M.

Walser, Ernst, Die Theorie des Witzes und der Novelle nach dem De sermone des Jovianus Pontanus. Ein gesellschaftliches Ideal vom Ende des 15. Jahrhunderts. XII, 139 S. gr. 8°. Straßburg, K. J. Trübner. 4 M.

Boer, Julius de, Aesthetica, Stelsel der schoone Idee. Tijdschrift voor Wijsbegeerte II, 1. (Febr.) S. 1—74.

Bolland, G. J. P. J., Aesthetische Geestelijkheid. Proeve van spraakler omtrent schoonheid en kunst. 111 S. Leiden, A. H. Adriani.

Bolland, G. J. P. J., Het Schoone en de Kunst. Of de naaste en onmiddellijke zelfbevrediging van absolute geestelijkheid in het kort besproken. 67 S. Amsterdam, Scheltema u. Holkema's Boekhandel.

Brandenburg, Hans, Ästhetische Aufsätze. 1903—1907. 109 S. 8°. München-Schwabing, E. W. Bonsels. 2 M.

Dehmel, Richard, Das Rätsel des Schönen. Das Magazin 6. (März.)

Eisler, Julius, Grundlegung der allgemeinen Ästhetik. VIII, 51 S. gr. 8°. Wien, J. Eisenstein & Co. 1 M.

Gors, L., Kühle Betrachtungen über Kunst, Literatur und die Menschen. III, 313 S. 8°. Wien, Franz Deuticke. 4 M.

Groos, Karl, Ästhetik. (Aus: Die Philosophie im Beginn des 20. Jahrhunderts. Festschrift für Kuno Fischer. 2. Aufl.) Heidelberg, Carl Winter.

Haar, Georg, Parenthesen zu Lessings »Laokoon«. VIII, 62 S. 8°. Hanau, Clauß & Feddersen. 1,50 M.

Jaffé, Moritz, Kunst und Leben. Betrachtungen und Sprüche. 59 S. gr. 8° mit Bildnis. Berlin, F. Harnisch & Co. 1 M.

Meumann, E., Einführung in die Ästhetik der Gegenwart. (Wissenschaft und Bildung. Einzeldarstellungen aus allen Gebieten des Wissens. Herausgeg. von Paul Herre. — 30.) V, 151 S. 8°. Leipzig, Quelle & Meyer. 1 M., geb. in Leinwand 1,25 M.

Moeller van den Bruck, Die Deutschen. Unsere Menschengeschichte.

Band I. Verirrte Deutsche. (Vom Deutschen und Problematischen. Christian Günther, Reinhold Lenz, Maximilian Klinger, Christian Dietrich Grabbe, Georg Büchner, Hermann Conradi, Peter Hille.) 2,50 M., geb. 3,50 M.

Band II. Führende Deutsche. (Vom Dogmatischen. Ulrich von Hutten, Martin Luther, der Große Kurfürst, Friedrich Schiller, Otto von Bismarck, Friedrich Nietzsche.) 3 M., geb. 4 M.

Band III. Verschwärmte Deutsche. (Vom Mystischen. Meister Eckehart, Theophrastus Paracelsus, Jakob Böhme, Hölderlin, Novalis, G. Th. Fechner, Alfred Mombert.) 3 M., geb. 4 M.

Band IV. Entscheidende Deutsche. (Vom Kritischen. Friedrich der Große, Winkelmann, Lessing, Herder, Kant, Fichte, Moltke.) 3 M., geb. 4 M.

Band V. Gestaltende Deutsche. (Vom Monumentalen. Karl der Große, Friedrich der Zweite, Heinrich der Löwe; Wolfram, Walter, Wilhelm; Dürer, Holbein, Cranach; Leibniz, Bach, Klopstock; Mozart, Beethoven, Wagner; Hauptmann, Dehmel, Däubler.) 3,50 M., geb. 4,50 M.

Band VI. Goethe. (Vom Universalen. Der Verirrte. Der Führende. Der Verschwärmte. Der Entscheidende. Der Gestaltende.) 3 M., geb. 4 M.

Minden i. W., J. C. C. Bruns' Verlag.

Spitzer, Hugo, Psychologie, Ästhetik und Kunstwissenschaft. Deutsche Literaturzeitung XXIX, 25, 26 u. 27. (Juni/Juli.)

Wickenhagen, Ernst, Leitfaden für den Unterricht in der Kunstgeschichte, der Baukunst, Bildnerei, Malerei und Musik. 12. verm. u. verb. Aufl. VIII, 336 S. Lex. 8° mit 325 Abb. Eßlingen, P. Neff. Geb. in Leinw. 3,75 M.

Wolzogen, Ernst v., Ansichten und Aussichten. Ein Erntebuch. Gesammelte Studien über Musik, Literatur und Theater. XVI, 399 S. 8°. Berlin, F. Fontane & Co. 5 M., geb. 6 M.

2. Prinzipien und Kategorien.

Berger, Herbert v., Die Einheit der Idee. Die Gegenwart 26. (27. Juni.)

Döring, G., Vom Erkennen zum Schauen. VI, 100 S. Groß-Lichterfelde, Runge.

Hilferding, O., Die Sinne und die Künste. Archiv für Philosophie. I. Abt. Archiv für Gesch. d. Philosophie XXI, 3. S. 372—396.

Legowski, Leonhard Wl., Beiträge zur experimentellen Ästhetik. Archiv für die gesamte Psychologie XII, 1.—3. Heft, S. 236—311.

Mayer, Eduard von, Die erotischen Wurzeln der Kunst. Zeitschrift für Sexualwissenschaft (herausgeg. von Magnus Hirschfeld) I. S. 334—346.

Porena, Manfredi, Espressione ed arte. Rivista d'Italia, Februar.

Schultze, Karl, Germanische Formlosigkeit. Kunstwart. (Zweites März-Heft.) S. 342—346.

Sentroul, Ch., La vérité dans l'art. Revue Néo-Scolastique 1. (Febr.) S. 12—47. — 2. (Mai.) S. 204—230.

Subak, Ernst, Erotische Ästhetik. Ein Versuch. 79 S. 8°. Berlin, E. Hofmann & Co. 1,80 M.

Tedeschi, Steno, Valore e abitudine. (Contribute allo studio del bello di norma.) Pavia.

Trübner, Wilhelm, Personalien und Prinzipien. V, 211 S. 8°. Berlin, B. Cassirer. 3 M., geb. 4 M.

Utitz, Emil, Zweckmäßigkeit und Schönheit. Philosophische Wochenschrift Bd. 9, Nr. 3 und 4. (25. Januar.) S. 49—61.

Utitz, Emil, Zweckmäßigkeit und Schönheit. Eine ästhetische Betrachtung. Deutsche Kunst und Dekoration XI, 7. (April.)

Worringer, W., Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. 116 S. Neuwied, Heusersche Verlagsdruckerei.

Borchert, Max, Worauf beruht das Wesen der Tragik? (Philosophische Essays. Brackwede i. W., Dr. W. Breitenbach. 1 M. — S. 55—72.)

Braun, O., Die Todestragik in Wagners Dramen. Bayreuther Blätter. 31. Jahrg. I.—III. Stück. S. 27—31.

Campbell, Lily Bess, The Grotesque in the Poetry of Robert Browning. Diss. (Bulletin of the University of Texas. Nr. 92.) 41 S. 8°. Austin, Texas.

Eckhardt, E., Die Komik in Shakespeares Trauerspielen. (Zeitschrift für den deutschen Unterricht. 21. Jahrg. 12. Heft. — S. 737—752.) 8°. Leipzig, B. G. Teubner.

Gaede, Udo, Schiller und Nietzsche als Verkünder der tragischen Kultur. 186 S. 8°. Berlin, Hermann Walther. 3,50 M.

Geyer, Paul, Schillers ästhetisch-sittliche Weltanschauung, aus seinen philosophischen Schriften gemeinverständlich erklärt. I. Teil. Das Schöne. Das Erhabene. Das Tragische. 2., verb. Aufl. XII, 81 S. 8°. Berlin, Weidmann. Kart. 1,80 M.

Mehring, Sigmar, Heine und sein Witz. Das literarische Echo X, 18. (15. Juni.)

Roches, Charles de, Une source des tragiques. (Festschrift zur 49. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Basel im Jahre 1907. V, 538 S. Lex. 8°. Basel. — Leipzig, C. Beck. 15 M. — S. 341—382.) Einzeln 1,50 M.

3. Natur und Kunst.

Adam, Julie, Der Natursinn in der deutschen Dichtung. Neue Folge. (Von Lenau bis auf unsere Tage.) VII, 467 S. gr. 8°. Wien, W. Braumüller. 4 M.

Aus baltischer Geistesarbeit. Reden und Aufsätze. Neu herausgegeben vom Deutschen Verein in Livland. gr. 8°. Riga, Jonck & Poliewsky. 12 Hefte. 5,60 M.

I. Julius Eckardt, Hamilkar von Fölkersahm. Livländisches Stillleben. (S. 1 bis 66.) 0,80 M.

II. Victor Hehn, Über die Physiognomie der italienischen Landschaft. Der Humanismus. (S. 67—126.) 0,80 M.

III. Karl Ernst v. Baer, Welche Auffassung der lebenden Natur ist die richtige? Als Einleitung: Gedächtnisrede auf Karl Ernst v. Baer, geh. von Graf Alex. Keyserling. (S. 127—177.) 0,80 M.

Baschin, Otto, Die Wellen des Meeres. (Meereskunde. Sammlung volkstümlicher Vorträge zum Verständnis der nationalen Bedeutung von Meer und Seewesen. Herausgeg. vom Institut für Meereskunde zu Berlin unter Schriftleitung von Paul Dinse. 1. Jahrg. — 12.) VII, 38 S. mit Abb. Berlin, E. S. Mittler & Sohn. 0,50 M.

Bode, Wilhelm, Goethes Lebenskunst. 5., vollständig umgearb. Aufl. 10.—14. Taus. VIII, 258 S. 8° mit 7 Abb. u. 12 Taf. Berlin, E. S. Mittler & Sohn. 3 M., geb. 4 M.

Böhme, Loth., Die Landschaft in den Werken Hölderlins und Jean Pauls. 116 S. gr. 8°. Leipzig, A. Deichert Nachf. 2 M.

Haendcke, Berthold, Die Kunst und die natürliche Umwelt. (Vortragsstoffe für Volks- und Familienabende. Herausgeg. von Hermann Barth und Karl Schirmer. I. Reihe. — 28. Heft.) 31 S. gr. 8°. Leipzig, F. Engelmann. 0,50 M., Subskr.-Pr. 0,40 M.

Löwy, E., The interpretation of nature in earlier greek art. Translated by J. Fothergill. 120 S. 8° mit 60 Abb. London, Duckworth.

Migge, Leberecht, Garten-Frühling. Deutsche Kunst und Dekoration XI, 9. (Juni.)

Möbius, Karl, Ästhetik der Tierwelt. V, 128 S. Lex. 8° mit 195 Abb. u. 3 Taf. Jena, G. Fischer. 6 M., geb. 7,50 M.

Oettingen, Wolfgang v., Aus stiller Werkstatt. Natur und Kunst. Erlebtes und Erdachtes. VI, 389 S. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 6,50 M., geb. 8 M.

Schultze, Siegmar, Fortschritte und Rückschritte unserer Kultur. Die Körperkultur der antiken und modernen Menschheit. VI, 58 S. gr. 8°. Halle, E. Trensinger. 1 M.

Schultze, Siegmar, Die Entwickelung des Naturgefühls in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts. 1. Teil: Das romantische Naturgefühl. VII, 170 S. 8°. Halle, Ernst Trensinger. 2,50 M.

Stern, Th., Menschenbildung. Ein Wort an Natur- und Schönheitsfreunde. 27 S. gr. 8°. Zürich, A. Funk. 1 M.

Walzel, Oskar F., Die Wirklichkeitsfreude der neueren Schweizer Dichtung. Antrittsvorlesung. 76 S. 8°. Stuttgart, J. G. Cotta Nachf. 1,20 M.

Widmer, Karl, Die Zukunft des Gartens. Die Umschau XII, 18. (2. Mai.)

Zahn, Anatomisches Taschenbüchlein zur Nachhilfe beim Studium nach Natur und Antike. 7. Aufl. 40 S. gr. 8° mit 29 nach der Natur gezeichneten Holzschnitten. Leipzig, G. Haberland. 1,20 M.

4. Ästhetischer Gegenstand und Eindruck.

Clay, Felix, The origin of the aesthetic emotion. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft IX, 2. (Jan./März.) 282—290.

Emmanuel, Maurice, Le »temps fort« dans le rythme. Bulletin Français de la Société Internationale de Musique IV, 5. (15. Mai.) 538—546.

Faldix, Guido, Die ästhetische Wirkung der Intervalle. 16 S. gr. 8°. Rostock, G. B. Leopold. 0,50 M.

Furry, William Davis, The aesthetic experience: its nature and function in epistemology. Philosophical Monograph I, 1 of the Psychological Review. (Januar.)

(The Johns Hopkins Studies in Philosophy and Psychology Nr. 1.) XV, 155 S. 1,60 sh.

Glyn, Margaret H., The rhythmic conception of music. 192 S. gr. 8°. London, Longmans. 3 sh. 6 d.

Hinze, Adolf, Erscheinung und Wirklichkeit. Eine Kritik der reinen Empfindung. 464 S. 8°. Leipzig, Verlag für Literatur, Kunst und Musik. 6 M., geb. 7 M.

Krause, Ernst, Die visionären Kräfte und die Phantasie des Menschen. (Osiris-Bücher. Eine Sammlung von Studien über die geheimnisvollen Kräfte im Menschen. Herausgeg. von P. v. Heide. — 5. Bd.) 85 S. gr. 8°. Leipzig, Jaeger. 2 M.

Lucka, Emil, Die Phantasie. Eine psychologische Untersuchung. VII, 197 S. 8°. Wien, W. Braumüller. 2,50 M.

Lucka, Emil, Gedächtnis und Phantasie. (Wissenschaftliche Beilage zum 20. Jahresbericht [1907] der Philosophischen Gesellschaft an der Universität zu Wien.) III, 42 S. gr. 8°. Leipzig, J. A. Barth. 1,50 M.

Müller-Freienfels, Richard, Zur Theorie der ästhetischen Elementarerscheinungen. Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie und Soziologie. XXXII, 1. S. 95—133. — 2. S. 193—236.

Noatzsch, Richard, Sprachmelodie und Gesangsmelodie. Musikalisches Wochenblatt 5 u. 6.

Ogden, Robert Morris, The pictorial representation of distance. The Psychological Bulletin V, 4. (April.) S. 109—113.

Urbantschitsch, Viktor, Über subjektive Hörerscheinungen und subjektive optische Anschauungsbilder. Eine psycho-physiologische Studie. V, 123 S. gr. 8°. Wien, F. Deuticke. 4 M.

II. Allgemeine Kunstwissenschaft.

1. Das künstlerische Schaffen.

Carpenter, Edward, Die Schöpfung als Kunstwerk. Abhandlungen über das Ich und seine Kräfte. 1. u. 2. Taus. Aus dem Engl. von Karl Federn. II, 242 S. 8°. Jena, E. Diederichs. 5 M., geb. 6 M.

Dehmel, Richard, Naivität und Genie. Spiritistischer Dialog. Die Neue Rundschau 2. (Februar.) S. 168—182.

Klinke, Otto, E. T. A. Hoffmanns Leben und Werke vom Standpunkte eines Irrenarztes. 2. (Titel-)Aufl. XX, 239 S. kl. 8°. Halle, C. Marhold. 3 M.

Reibmayr, Albert, Die Entwickelungsgeschichte des Talentes und Genies. I. Bd.: Die Züchtung des individuellen Talentes und Genies in Familien und Kasten. (Mit 3 Karten.) 517 S. gr. 8°. 10 M., geb. 12 M. — II. Bd.: Zusätze, historische, genealogische und statistische Belege. VII, 448 S. gr. 8°. 8 M., geb. 10 M. — München, J. F. Lehmann.

Reibmayr, Über die Ehe und die Nachkommenschaft des Genies. Die Gegenwart 20. (16. Mai.) — 21. (23. Mai.)

Sadger, J., Konrad Ferdinand Meyer. Eine pathographisch-psychologische Studie. (Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens. Einzeldarstellungen für Gebildete aller Stände. Begründet von L. Loewenfeld und H. Kurella. Herausgeg. von L. Loewenfeld. — LIX.) III, 64 S. Lex. 8°. Wiesbaden, J. F. Bergmann. 1,40 M.

Stadelmann, H., Psychopathologie und Kunst. Mit 8 Bildtafeln nach Werken von Goya, Blake, Rops, Beardsley, Munch, Behmer, Doms, Kubin. München, R. Piper & Co. 51 S. 8°. 1,80 M.

2. Anfänge der Kunst.

Aigremont, Volkserotik und Pflanzenwelt. Eine Darstellung alter wie moderner erotischer und sexueller Gebräuche, Vergleiche, Benennungen, Sprichwörter, Redewendungen, Rätsel, Volkslieder, erotischen Zaubers und Aberglaubens, sexueller Heilkunde, die sich auf Pflanzen beziehen. (In 10—12 Lfgn.) 1. Lfg. (S. 17—48.) gr. 8°. Halle, Hallescher Verlag f. Literatur u. Musik, Gebr. Trensinger. Subskr.-Pr. 0,80 M.

Kainzbauer, Ludwig, Bedingungen zur Beurteilung prähistorischer Zeichnungen. Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien. XXXVIII. Band. II. u. III. Heft. S. 92—95.

Lehmann, Alfr., Aberglaube und Zauberei von den ältesten Zeiten an bis in die Gegenwart. Übers. von Dr. Petersen I. Zweite umgearb. und erweiterte Aufl. XII, 665 S. Lex. 8° mit 67 Abb. u. 2 Taf. Stuttgart, F. Enke. 14 M., geb. in Leinw. 15,40 M.

Libby, Walter, The imagination of adolescents. The American Journal of Psychology (April), S. 249—252.

Michaelis, Adolf, Ein Jahrhundert kunst-archäologischer Entdeckungen. 2. Aufl. Mit einem Bilde C. T. Newtons. XI, 365 S. gr. 8°. Leipzig, E. A. Seemann. Geb. in Leinw. 7 M.

Verworn, Max, Zur Psychologie der primitiven Kunst. Ein Vortrag. (Aus: »Naturwissenschaftl. Wochenschr.«) 47 S. 8° mit 35 Abb. Jena, G. Fischer. 0,80 M.

3. Tonkunst und Mimik.

Bahr, Hermann, Musik. Wiener Zeitschrift für Musik I, 1. (Jan.)

Bruckner, Wilhelm, Über den Barditus. (Festschrift zur 49. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Basel im Jahre 1907. V, 538 S. Lex. 8°. Basel. — Leipzig, C. Beck. 15 M. — S. 65—77.) Einzeln 0,60 M.

Burdach, Konrad, Zur Geschichte und Ästhetik der modernen Musik. Eine biographische Studie über Constanz Berneker. Deutsche Revue Nov./Dez. 1907.

Calvocoressi, M.-D., Esquisse d'une esthétique de la musique à programme. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft IX, 3. (April/Juni.) 424—438.

Calvocoressi, M.-D., Moussorgsky. (»Les maîtres de la musique.« Publiés sous la direction de M. Jean Chantavoine.) Paris, Alcan.

Combarieu, Jules, Les premières formes de la musique: le thrène et la plainte d'Adonis. (Leçon rédigée par E. Dusselier.) La Revue Musicale VIII, 9. (1. Mai.) 257—272.

Combarieu, Jules, Etudes de magie musicale. La Revue Musicale VIII, 12. (15. Juni.) 337—350.

Feld, Leo, Operndichtung. Wiener Zeitschrift für Musik I, 5. (März.)

Fischer, Konrad, Das Rätsel der Musik. Eine Theorie der Tonvorstellungen. 195 S. 8°. München, Selbstverlag.

Goldschmidt, Hugo, Die Lehre von der musikalischen Ornamentik. Erster Band. Das 17. und 18. Jahrhundert bis in die Zeit Glucks. 228 S. 8° u. 92 S. Notenbeispiele. Charlottenburg, P. Lehsten. 5,50 M.

Helm, Joh., Die Formen der musikalischen Komposition, in ihren Grundzügen systematisch und leichtfaßlich dargestellt. 5. durchges. Aufl. VI, 128 S. 8°. Leipzig, A. Deichert Nachf. 1,80 M.

Iring, Widogast, Die reine Stimmung in der Musik. Neu und vereinfacht dargestellt. VIII, 82 S. gr. 8°. Leipzig, Gebr. Reinecke. 2,50 M.

Keußler, Gerhard von, Der Palestrinastil. Eine geschichtlich-ästhetische Studie. Wiener Zeitschrift für Musik I, 2/3. (Jan./Febr.) — 4. (Febr.) — 6. (April.)

Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen. Herausgeg. von Hermann Kretzschmar. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

I. Bd. A. Schering, Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart. II. Bd. Hugo Leichtentritt, Geschichte der Motette. VII, 453 S. 8 M., geb. 9,50 M.

Köstlin, Heinrich Adolf, Die deutsche Tonkunst. (Aus: Hans Meyer, Das deutsche Volkstum.) (Meyers Volksbücher 1523/1524.) 96 S. 16°. Leipzig, Bibliographisches Institut. 0,20 M.

Lalo, Charles, Esquisse d'une esthétique musicale scientifique. 326 S. 8°. Paris, F. Alcan. 5 fr.

Lessing, Theodor, Der Lärm. Eine Kampfschrift gegen die Geräusche unseres Lebens. (Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens. Einzeldarstellungen für Gebildete aller Stände. Begründet von L. Loewenfeld u. H. Kurella. Herausgeg. von L. Loewenfeld. — 54. Heft.) V, 94 S. Lex. 8°. Wiesbaden, J. F. Bergmann. 2,40 M.

Macpherson, Stewart, Form in music. 273 S. kl. 8°. London, Jos. Williams. 4 sh. 6 d.

Maurat, Edmond, De certains mouvements de l'opinion musicale contemporaine. Bulletin Français de la Société Internationale de Musique IV, 5. (15. Mai.) 547—555.

Moos, Paul, Psychologische Musikästhetik. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft IX, 3. (Dezember 1907.) S. 100—108.

Möhler, A., Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik. I. Das Altertum und das erste christliche Jahrtausend. 2., vielfach verb. u. erweit. Aufl. (Sammlung Göschen. — 121.) 136 S. kl. 8° mit zahlreichen Abb. u. Musikbeilagen. — II. Das zweite christliche Jahrtausend (von ca. 1000—1600). 2., vielfach verb. u. erweit. Aufl. (Sammlung Göschen. — 347.) 102 S. kl. 8° mit zahlreichen Abb. u. Musikbeilagen. — Leipzig, G. J. Göschen. Geb. in Leinw. je 0,80 M.

Nef, Karl, Kunstlied und Volkslied. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft IX, 4. (Jan.) S. 152—155.

Nodnagel, Ernst Otto, Die Entwickelung des deutschen Liedes von Richard Wagner bis Hugo Wolf. Nord und Süd 6. (Juni.) S. 449—462. (Schluß in der Juli-Nummer.)

Pasini, Francis, Esquisse d'une philosophie de l'histoire musicale de la Grèce. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft IX, 9. (Juni.)

Riemann, Hugo, Grundriß der Musikwissenschaft. (Wissenschaft und Bildung. Einzeldarstellungen aus allen Gebieten des Wissens. Herausgeg. von Paul Herre. — 34.) IV, 156 S. 8°. Leipzig, Quelle & Meyer. 1 M., geb. in Leinw. 1,25 M.

Rolland, Romain, Musiciens d'aujourd'hui. 278 S. 8°. Paris, Hachette & Co. 3,50 Fr.

Rutz, Ottmar, Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme. VIII, 158 S. Lex. 8°. München, C. H. Beck. 5 M.

Schubert, F. L., Musikalische Formenlehre. 3., gänzlich umgearb. Aufl. von Carl Kipke. IV, 165 S. kl. 8°. Leipzig, C. Merseburger. 1,20 M.

Schütz, Rudolf, Praktische Einführung in das Verständnis der musikalischen Grundformen. 66 S. 8°. Frankenberg, C. G. Roßberg. 1 M.

Strauß, M., Inhalt und Ausdrucksmittel der Musik. Eine musikästhetische Skizze. 48 S. kl. 8°. Berlin-Groß-Lichterfelde, Ch. F. Vieweg. 0,75 M.

Thuren, Hjalmar, Tanz und Tanzgesang im nordischen Mittelalter nach der dänischen Balladendichtung. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft IX, 6. (März.) S. 209—216. — 7. (April.) S. 239—244.

Wild, Irene, Formlosigkeit und Programmmusik. Die Gegenwart 17. (25. April.) — 18. (2. Mai.)

Wolzogen, Hans v., Aus Richard Wagners Geisteswelt. Neue Wagneriana und Verwandtes. 322 S. 8°. Berlin, Schuster & Loeffler. 4 M., geb. 5 M.

Avenarius, Ferdinand, Theaterkultur. Kunstwart. (Zweites Juni-Heft.) S. 329—332.

Bab, Julius, Kritik der Bühne. Versuch zu systematischer Dramaturgie. 167 S. 8°. Berlin, Oesterheld & Co. 3 M.

Bacher, Eduard, Glossen über den Verfall der Wiener Theater. 32 S. 8°. Leipzig, Verlag für Literatur, Kunst und Musik. 0,40 M.

Bonn, Ferdinand, Zwei Jahre Theaterdirektor in Berlin. Ein Beitrag zur deutschen Kulturgeschichte. Tagebuchblätter. 182 S. 8° mit 2 farb. Postkarten. Berlin, F. Harnisch & Co. 2 M.

Combarieu, Jules, Histoire du théâtre lyrique. La Revue Musicale VIII, 1. (1. Jan.) 1—15. — 2. (15. Jan.) 33—43. — 3. (1. Febr.) 65—76. — 5. (1. März.) 129—137. — 6. (15. März.) 161—169. — 7. (1. April.) 193—200. — 8. (15. April.) 225—232. — 10. (15. Mai.) 289—295. — 11. (1. Juni.) 313—319.

Dülberg, Franz, Bühnensilhouetten. Zeitschrift für bildende Kunst 9. (Juni.)

Felner, Karl, Zur Naturgeschichte des Schauspiels. Bayreuther Blätter. 31. Jahrg. I.—III. Stück. S. 48—53.

Friedrich, Ernst, Die Magie im französischen Theater des 16. und 17. Jahrhunderts. (Münchener Beiträge zur romanischen und englischen Philologie. Herausgeg. von H. Breymann und J. Schick. — XLI.) — XXXVI, 348 S. gr. 8° mit 8 Fig. Leipzig, A. Deichert Nachf. 8,60 M.

Goldmann, Paul, Vom Rückgang der deutschen Bühne. Polemische Aufsätze über Berliner Theateraufführungen. 352 S. 8°. Frankfurt a. M., Literar. Anstalt. 4 M., geb. 5 M.

Gregori, Ferdinand, Von deutscher Schauspielkunst. Kunstwart. (Zweites Mai-Heft.) S. 200—205.

Handl, Willi, Über die Rasse der Schauspieler. Die neue Rundschau 6. (Juni.) S. 892—897.

Hannsen, Hanns, Beiträge zur Technik der Bühnenregiekunst. 125 S. kl. 8°. Leipzig, Xenien-Verlag. 2 M., geb. in Leinw. 3 M., in Leder 4,50 M.

Hannsen, Hanns, Schauspielkunst und Kinderkomödie. Das Magazin 7/8. (April-Mai.) — 9. (Juni.)

Heldmann, Karl, Mittelalterliche Volksspiele in den thüringisch-sächsischen Landen. (Neujahrsblätter. Herausgeg. von der Historischen Kommission für die Prov. Sachsen und das Herzogtum Anhalt. — 32.) 58 S. Lex. 8°. Halle, O. Hendel. 1 M.

Kilian, Eugen, Schillers Wallenstein auf der Bühne. Beiträge zum Probleme der Aufführung und Inszenierung des Gedichtes. VII, 200 S. München, G. Müller. 3 M., geb. 4 M.

Körte, Alfred, Der Kothurn im 5. Jahrhundert. (Festschrift zur 49. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Basel im Jahre 1907. V, 538 S. Lex. 8°. Basel. — Leipzig, C. Beck. 15 M. — S. 198—212 mit 1 Abb.) Einzeln 0,75 M.

Serroda, K., Der Opernregisseur. Kunstwart. (Zweites Februar-Heft.) S. 215 bis 221.

Stümcke, Heinrich, Modernes Theater. Eindrücke und Studien. Deutsche Bücherei Bd. 82/83. Berlin, Deutsche Bücherei, G. m. b. H.

Zabel, Eugen, Theatergänge. VII, 185 S. 8° mit Titelbild. Berlin, A. Hofmann & Co. 3 M., geb. in Leinw. 3,50 M.

Kapff, Ausdrucksbewegungen bei Gesunden und Geisteskranken. Der Menschenkenner, Monatsschrift für praktische Psychologie (Leipzig, O. Wiegand) 1.

Skraup, Karl, Mimik und Gebärdensprache. 2., verm. u. verb. Aufl. XII, 247 S. kl. 8° mit 58 Abb. Leipzig, J. J. Weber. Geb. in Leinw. 3,50 M.

4. Wortkunst.

Alberts, Wilhelm, Hebbels Stellung zu Shakespeare. (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte. Herausgeg. von Franz Muncker. — XXXIII.) VII, 78 S. gr. 8°. Berlin, A. Duncker. Subskr.-Pr. 1,70 M., Einzelpr. 2 M.

Arnold, Robert F., Das moderne Drama. X, 388 S. 8°. Straßburg, Karl J. Trübner. 6 M., geb. in Leinw. 7 M.

Behrend, Walter, Ernst v. Wildenbruch. Theater, Erzählung und Lyrik. Ein Essay. (Beiträge zur Literaturgeschichte. Herausgeg. von Hermann Graef. — 37. Heft.) 103 S. 8°. Leipzig, Verlag für Literatur, Kunst und Musik. 1,20 M.

Benz, Richard, Märchen-Dichtung der Romantiker. Mit einer Vorgeschichte. VI, 265 S. 8°. Gotha, F. A. Perthes. 5 M.

Berger, Herbert von, Poetischer Stil. Eine Studie. Deutsche Revue. (August.) S. 225—232.

Berger, P., William Blake. Mysticisme et Poésie. 477 S. 8°. Paris, Société française d'Imprimerie et de Librairie. 10 Fr.

Brandes, Georg, Griechische Gestalten in neuerer Poesie. Nord und Süd Bd. 125, S. 5 ff.

Bratu, Trajan, Fouqués Lyrik. Diss. Berlin 1907. 70 S.

Brecht, F. A., Gründlicher, praktisch erprobter und bewährter Lehrgang für höhere Lebensbildung, Denk-, freie Vortrags- und Redekunst. Anschauung, Theorie und Praxis. 7 Bände. (1.—6. Bd. 384 S. 8° mit 17 Taf.) Berlin, F. A. Brecht. Vollständig 35 M.

Brill, Richard, Die Schule Neidharts. Eine Stiluntersuchung. (Palaestra. Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie, herausgeg. von Alois Brandl, Gustav Roethe und Erich Schmidt. — XXXVII.) VIII, 252 S. gr. 8°. Berlin, Mayer & Müller. 7,50 M.

Bruinier, J. W., Das deutsche Volkslied. Über Wesen und Werden des deutschen Volksgesanges. 3., umgearb. u. verm. Aufl. (Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen. — 7.) VI, 151 S. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 1 M., geb. in Leinw. 1,25 M.

Büchner, Wilhelm, Fauststudien. VII, 82 S. 8°. Weimar, H. Böhlau Nachf. 1,80 M.

Bytkowski, Sigmund, Gerhart Hauptmanns Naturalismus und das Drama. (Beiträge zur Ästhetik. Herausgeg. von Theodor Lipps und Richard Maria Werner. — XI.) VII, 208 S. gr. 8°. Hamburg, L. Voß. 5,20 M.

Calmberg, Adolf, Die Kunst der Rede. Lehrbuch der Rhetorik, Stilistik, Poetik. Neu bearb. von H. Utzinger. 4., verb. Aufl. XV, 244 S. 8°. Zürich, Art. Institut Orell Füßli. 3 M., geb. in Leinw. 3,80 M.

Dähnhardt, Oskar, Beiträge zur vergleichenden Sagen- und Märchenforschung. Progr. 54 S. Lex. 8°. Leipzig, J. C. Hinrichs. 1,20 M.

Elsner, Richard, Moderne Dramatik in kritischer Beleuchtung. (1. Heft. Frank

Wedekinds »Frühlingserwachen«. 24 S. 8°. 0,30 M.) Berlin-Charlottenburg, H. Kurtzig.

Engelhard, Karl, Friedrich Hebbel als Lyriker. (Beiträge zur Literaturgeschichte. Herausgeg. von Hermann Graef. — 44. Heft.) 43 S. 8°. Leipzig, Verlag für Literatur, Kunst und Musik. 0,60 M.

Fellinger, Ferd., Das Kind in der altfranzösischen Literatur. X, 258 S. gr. 8°. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. 7 M.

Franz, Rudolf, Der Monolog und Ibsen. VIII, 168 S. gr. 8°. Halle, M. Niemeyer. 4 M.

Freye, Karl, Romane der Gegenwart und Jean Paul. Bayreuther Blätter. 31. Jahrg. IV.—VI. Stück. S. 143—147.

Frischeisen-Köhler, Max, Das Erlebnis und die Dichtung. Deutsche Literaturzeitung XXIX, 19. (9. Mai.)

Fulda, Ludwig, Shakespeares Lustspiele und die Gegenwart. Festvortrag, gehalten auf der Generalversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft am 23. April 1907. (Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. 43. Jahrgang. S. XII bis XXXII.) 8°. Berlin-Schöneberg, Langenscheidt.

Gebhardi, O., Goethes Faust vom Standpunkt der Symbolik aus betrachtet. 14 S. gr. 8° mit Fig. Lorch, K. Rohm. 0,20 M.

Goll, A., Verbrecher bei Shakespeare. Mit Vorwort von F. v. Liszt. Übertr. von Oswald Gerloff. III, VI, 212 S. 8°. Stuttgart, A. Juncker. 4 M.

Graber, Georg, Das Sprunghafte im deutschen Volkslied. Ein Beitrag zur Textkritik und Erklärung des Volksliedes. 26 S. Lex. 8°. Klagenfurt, F. v. Kleinmayr. 1 M.

Grundriß einer Methodologie der Geisteswissenschaften mit besonderer Berücksichtigung der Poetik. IV, 204 S. gr. 8° mit 5 Taf. Wien, Manz. Geb. in Leinwand 5 M.

Heinze, Richard, Virgils epische Technik. 2. Aufl. X, 498 S. gr. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 12 M., geb. in Halbfrz. 14 M.

Hille, C., Die deutsche Komödie unter der Einwirkung des Aristophanes. (Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte, herausgeg. von Koch und Sarrazin, Bd. XII.) VI, 180 S. Leipzig, Quelle & Meyer.

Hoffmann, Karl, Zur Literatur- und Ideen-Geschichte. Zwölf Studien. VII, 167 S. gr. 8°. Charlottenburg, Dr. Renner. 4,50 M.

Holzer, Gust., Shakespeare im Lichte der neuesten Forschung. Eine Studie. 33 S. gr. 8°. Karlsruhe, F. Gutsch. 0,60 M.

Hübner, Walter, Der Vergleich bei Shakespeare. VII, 149 S. gr. 8°. Berlin, Mayer & Müller. 3 M.

Ideler, Rudolf, Zur Sprache Wielands. Sprachliche Untersuchungen im Anschluß an Wielands Übersetzung der Briefe Ciceros. 121 S. 8°. Berlin, Mayer & Müller. 2,40 M.

Jordan, Hedwig, Die Dramatisierung von Aischylos' Tragödien. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum XXI. u. XXII. Bd. 5. Heft. S. 322—334.

Keiter, Heinrich, und Kellen, Tony, Der Roman. Geschichte, Theorie und Technik des Romans und der erzählenden Dichtkunst. 3., verb. u. verm. Aufl. der Theorie des Romans. XIV, 509 S. 8°. Essen, Fredebeul & Koenen. 4 M., geb. 5 M.

Kiesel, Fritz, Bürger als Balladendichter. (Beiträge zur Literaturgeschichte. Herausgegeben von Hermann Graef. — 33. Heft.) 64 S. 8°. Leipzig, Verlag für Literatur, Kunst und Musik. 0,60 M.

Kipka, K., Maria Stuart im Drama der Weltliteratur, vornehmlich des 17. und

18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte. (Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte, herausgeg. von Koch und Sarrazin, Bd. IX.) VIII, 423 S. Leipzig, M. Hesse.

Klaar, Alfred, Was nennen wir literarisch? Das literarische Echo X, 10. (15. Febr.)

König, Eduard, Die Poesie des Alten Testamentes. (Wissenschaft und Bildung, herausgeg. von Paul Herre. Nr. 11.) 1 Bl. u. 160 S. 8°. Leipzig, Quelle & Meyer. Geb. 1,25 M.

König, Jos., Karl Spindler. Ein Beitrag zur Geschichte des historischen Romans und der Unterhaltungslektüre in Deutschland, nebst einer Anzahl bisher ungedruckter Briefe Spindlers. (Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte, herausgeg. von Koch und Sarrazin. — N. F. 5., der ganzen Folge 15. Heft.) 159 S. gr. 8°. Leipzig, Quelle & Meyer. Subskr.-Pr. 4 M., Einzelpr. 5 M.

Leppmann, Franz, Kater Murr und seine Sippe von der Romantik bis zu V. Scheffel und G. Keller. V, 86 S. kl. 8°. München, C. H. Beck. Kart. 2 M.

Lienert, Konrad, Der moderne Redner. Eine Einführung in die Redekunst, nebst einer kurzen Geschichte der Beredsamkeit und einer Sammlung vollständiger Reden aus neuester Zeit zum Gebrauche in Schulen und zum Selbstunterricht. 2. rev. Aufl. 448 S. 8°. Einsiedeln, Benziger & Co. 3,20 M., geb. in Leinw. 4 M.

Lobsien, Wilhelm, Die erzählende Kunst in Schleswig-Holstein von Theodor Storm bis zur Gegenwart. 159 S. 8°. Altona-Ottensen, Ch. Adolff. 2,50 M.

Lorenz, Ludwig, Adolf Bartels und seine Dichtungen. Eine Studie. 106 S. 8°. Dresden, C. A. Koch. 1,20 M., geb. 1,80 M.

Louvier, F. A., Die neue rationelle Methode der Faust-Forschung und der alte und der neue Mephisto. Zwei Vorträge. 2. Aufl. (Herausgeg. von O. Steinzänger.) 44 S. 8°. Hamburg, C. Boysen. 0,80 M.

Löwinger, Adolf, Der Traum in der jüdischen Literatur. 35 S. 8°. Leipzig, M. W. Kaufmann. 1 M.

Lublinski, Samuel, Ein Wort über Shakespeare. Das Magazin 7/8. (April Mai.)

Mayor, Joseph B., Tolstoi as Shakespearian Critic. (Transactions of the Royal Society of Literature. II. Series. Vol. XXVIII. Part I. — S. 23—55.) London, Asher and Co.

Meyer, Richard M., Das Gleichnis. Neue Jahrbücher I. Abt. XXI. Bd. 1. Heft.

Meyer, Richard M., Deutsche und englische Dichtersprache. Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen N. S. Bd. XX, 1. u. 2. Heft, S. 9—24.

Meyer, Richard M., Die Technik der Goncourts. Archiv für neuere Sprachen XCIX.

Meyer-Benfey, Heinrich, Heinrich Heine. Der Dichter des Buchs der Lieder. Neue Heine-Literatur. Zwei Vorarbeiten. VIII, 60 S. 8°. Berlin, Priber & Lammers. 1 M.

Müller, Adolf, Das griechische Drama und seine Wirkungen bis zur Gegenwart. (Sammlung Göschen. — 18.) IV, 164 S. kl. 8°. Leipzig, G. J. Göschen. Geb. in Leinw. 0,80 M.

Muncker, Franz, Über einige Vorbilder für Klopstocks Dichtungen. (Sitzungsberichte der kgl. bayerischen Akademie der Wiss. Philos.-philol. u. hist. Kl. Jahrgang 1908, 6. Abhandl.) 51 S.

Normann, E., Henrik Ibsen in seinen Gedanken und Gestalten. (Kulturträger. — 17.) 88 S. gr. 8°. Berlin, H. Seemann Nachf. 1 M.

Oeri, Jakob, Die μέρη τῆς τραγῳδίας in der Tragödie des 5. Jahrhunderts. (Festschrift zur 49. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Basel im

Jahre 1907. V, 538 S. Lex. 8°. Basel. — Leipzig, C. Beck. 15 M. — S. 114—147.) Einzeln 1,20 M.

Panzer, Friedrich, Lied und Epos in germanischer Sagendichtung. Deutsche Literaturzeitung XXIX, 3. (18. Jan.)

Pember, Edward Henry, On some verdicts of Dante in the »Inferno«. (Transactions of the Royal Society of Literature. II. Series. Vol. XXVIII. Part I. — S. 1—22.) London, Asher and Co.

Plüß, Theodor, Das Gleichnis in erzählender Dichtung. Ein Problem für Philologen und Schulmänner. (Festschrift zur 49. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Basel im Jahre 1907. V, 538 S. Lex. 8°. Basel. — Leipzig, C. Beck. 15 M. — S. 40—64.) Einzeln 1,20 M.

Reich, Emil, Henrik Ibsens Dramen. 20 Vorlesungen. 6. verm. Aufl. XV, 547 S. gr. 8°. Dresden, E. Pierson. 3 M., geb. 4 M.

Richter, Konrad, Bemerkungen zu Platens Reimen. 1. Heft. 48 S. 8°. Bukarest. — Berlin, Mayer & Müller. 1,40 M.

Riklin, Franz, Wunscherfüllung und Symbolik im Märchen. (Schriften zur angewandten Seelenkunde. Herausgeg. von Sigm. Freud. — 2. Heft.) 96 S. gr. 8°. Wien, F. Deuticke. 3 M.

Roemer, A., Zur Technik der homerischen Gesänge. (Aus: »Sitzungsber. d. bayer. Akad. d. Wiss.« S. 495—530.) gr. 8°. München, G. Franz. 0,60 M.

Röhr, J., Wildenbruch als Dramatiker. Kritische Untersuchungen. VI, 284 S. 8°. Berlin, C. Duncker. 3,50 M., geb. 4,50 M.

Rubinstein, Susanna, Schiller-Probleme. III, 201 S. gr. 8°. Leipzig, A. Edelmann. 4 M.

Ruest, Anselm, William Shakespeare. Sein Leben, seine Dichtung. (Kulturträger. — 16.) 184 S. gr. 8°. Berlin, H. Seemann Nachf. 1 M.

Schaukal, Richard, Richard Dehmels Lyrik. Versuch einer Darstellung der Grundzüge. (Beiträge zur Literaturgeschichte. Herausgeg. von Hermann Graef. — 50. Heft.) 48 S. 8°. Leipzig, Verlag für Literatur, Kunst und Musik. 1 M.

Schimmelpfennig, Arthur, Beiträge zur Geschichte des Kriminalromans. Ein Wegweiser durch die Kriminalliteratur der Vergangenheit und Gegenwart. 16 S. kl. 8°. Dresden, Moewig & Höffner. 0,30 M.

Schipper, J., Beiträge und Studien zur englischen Kultur- und Literaturgeschichte. X, 371 S. 8°. Wien, C. W. Stern. 8 M.

Schissel von Fleschenberg, Otmar, Das Adjektiv als Epitheton im Liebesliede des 12. Jahrhunderts. (Teutonia. Arbeiten zur germanischen Philologie, herausgegeben von Wilhelm Uhl. — 11. Heft.) XV, 144 S. gr. 8°. Leipzig, Eduard Avenarius. 3,50 M.

Schmitt, Carl, Der moderne Roman. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte. VII, 276 S. 8° mit 63 Abb. Osnabrück, G. Pillmeyer. 4,20 M., geb. 5 M.

Schönbach, Anton E., Studien zur Erzählungsliteratur des Mittelalters. 7. Teil: Über Caesarius von Heisterbach. II. (Aus: »Sitzungsber. d. kgl. Akad. d. Wiss.«) 51 S. gr. 8°. Wien, A. Hölder. 1,25 M.

Schur, Ernst, Die moderne Lyrik der Belgier. Über das dekorative Element in der Sprache als Mittel zur Form. Nord und Süd 6. (Juni.) S. 394—402.

Sehring, Ludwig, Maeterlinck als Philosoph und Dichter. (Kulturträger. — 18.) 122 S. gr. 8°. Berlin, H. Seemann Nachf. 1 M.

Shaw, Bernard, Ein Ibsenbrevier. Die Quintessenz des Ibsenismus. Deutsch von Siegfried Trebitsch. 204 S. kl. 8°. Berlin, S. Fischer. 2,50 M., geb. 3,50 M.

Sieper, Ernst, Shakespeare und seine Zeit. (Aus Natur und Geisteswelt. Samm-

lung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen. — 185.) IV, 140 S. 8° mit 3 Taf. u. 3 Textbildern. Leipzig, B. G. Teubner. 1 M., geb. in Leinw. 1,25 M.

Spitteler, Carl, Aus der Werkstatt des Dichters. 1. Die künstlerische Entwertung eines dichterischen Themas. Kunstwart. (Erstes April-Heft.) S. 4—6.

Stein, Ludwig, Die neuromantische Bewegung unserer Tage. Nord und Süd Bd. 125. S. 203 ff.

Stodte, Hermann, Friedrich Hebbels Drama, aus der Weltanschauung und den Hinweisen des Dichters erläutert. 57 S. 8°. Stuttgart, Wilh. Violet. 0,80 M.

Stury, Franz Xaver, Über deutsche Bühnensprache. Vortrag. 23 S. 8°. Altenburg, O. Bonde. 0,30 M.

Sulger-Gebing, Emil, Peter Cornelius als Mensch und Dichter. V, 129 S. kl. 8°. München, C. H. Beck. Kart. 2,50 M.

Täuber, C., Ortsnamen und Sprachwissenschaft. Ursprache und Begriffsentwickelung. 259 S. gr. 8° mit Titelbild. Zürich, Art. Institut Orell Füßli. 5 M.

Urban, Richard, Die literarische Gegenwart. 20 Jahre deutschen Schrifttums 1888—1908. Mit einem Bilde Gerhart Hauptmanns und einem Geleitwort Max Kretzers. XIV, 309 S. 8°. Leipzig, Xenien-Verlag. 5 M., geb. in Leinw. 6,50 M., in Leder 8 M.

Volkelt, Johannes, Lebens- und Weltgefühle in der Lyrik des jungen Goethe. Österreichische Rundschau XIII, 3. (November 1907.) S. 172—186.

Volkelt, Johannes, Zwischen Dichtung und Philosophie. Gesammelte Aufsätze. VII, 389 S. gr. 8°. München, C. H. Beck. Geb. in Leinw. 8 M., in Halbfrz. 10,50 M.

Waag, Albert, Bedeutungsentwickelung unseres Wortschatzes, ein Blick in das Seelenleben der Wörter. 2., verm. Aufl. XVI, 183 S. gr. 8°. Lahr, M. Schauenburg. 3 M., geb. in Leinw. 3,50 M.

Wehrhan, Karl, Die Sage. (Handbücher zur Volkskunde. — 1. Bd.) VIII, 162 S. 8°. Leipzig, W. Heims. 2 M.

Wenderoth, Oskar, Der junge Quinet und seine Übersetzung von Herders »Ideen«. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Wechselbeziehungen zwischen Frankreich und Deutschland. (Aus: »Roman. Forschungen«.) 88 S. Lex. 8°. Erlangen, F. Junge. 2,80 M.

Winternitz, M., Geschichte der indischen Literatur. 1. Bd. Einleitung. Der Veda. Die volkstümlichen Epen und die Puranas. (2. Hälfte.) (Die Literaturen des Ostens in Einzeldarstellungen. — IX. Bd. 2. Halbbd.) XII S. u. S. 259—505. gr. 8°. Leipzig, C. F. Amelang. 3,75 M.

Witkowski, Georg, Das moderne Drama. Deutsche Literaturzeitung XXIX, 21. (23. Mai.)

Wolff, Max J., Shakespeare, der Dichter und sein Werk. 4.—6. Taus. 1. Bd. V, 477 S. 8° mit einer Nachbildung des Droeshout-Porträts in Gravüre. — 2. Bd. III, 470 S. 8° mit einer Nachbildung des Chandos-Porträts in Gravüre. — München, C. H. Beck. Je 5 M., geb. in Leinw. 6 M., in Halbkalbleder 8,50 M.

5. Raumkunst.

Bie, Oskar, Romantik in Italien. (Veröffentlichung der Lessing-Gesellschaft für Kunstwissenschaft, E. V., Berlin.) 114 S. 8° mit 2 Taf. Berlin, E. Kantorowicz. 2 M., geb. 3 M.

Brandi, Karl, Das Werden der Renaissance. Rede zur Feier des Geburtstages Sr. Maj. des Kaisers und Königs. 27 S. Lex. 8°. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. 0,40 M.

Bredt, E. W., Tradition oder Fortschritt? Drei Fragen. Deutsche Kunst und Dekoration XI, 7. (April.)

Bröcker, Paul, Über Hamburgs neue Architektur. Zeitgemäße Betrachtungen eines Laien. Mit einem Geleitworte von Gustav Schiefler. 92 S. 8°. Hamburg, C. H. A. Kloß. 1,20 M.

Burckhardt, Jacob, Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch. 10. Aufl. von Ludwig Geiger. 2 Bde. XXXII, 397 u. XI, 441 S. gr. 8°. Leipzig, E. A. Seemann. 10,50 M., geb. in Leinw. 12,50 M., in Halbfrz. 14,50 M.

Doenges, Willy, Meißner Porzellan. Seine Geschichte und künstlerische Entwickelung. XII, 305 S. 8° mit 4 farb. Vollbildern, 16 Doppelton-Drucktafeln, 2 Blautafeln, 1 Brauntafel, 249 Abb. im Text, 1 Faksim. u. 1 Markenabb. Berlin, Marquardt & Co. 12 M., geb. in Leinw. 15 M.

Einzelforschungen über Kunst- und Altertumsgegenstände zu Frankfurt a. M. Im Auftrage der Kommission für Kunst- und Altertumsgegenstände herausgeg. vom städtischen historischen Museum. I. 4 Bl. u. 179 S. 4° mit Abb. im Text und Taf. Frankfurt a. M., in Komm. bei Joseph Baer & Co. 12 M.

Fischel, Hartwig, Die Frau der Biedermeierzeit und ihre Kunst im Hause. 85 S. kl. 8° mit 8 Vollbildern. Leipzig, F. Rothbarth. Kart. 1,50 M., geb. in Leder 2,50 M.

Geiger, Ludwig, Zur Renaissance der Renaissance. Das literarische Echo X, 6. (15. Dez. 1907.)

Grävell van Jostenoode, Harald Arjuna, Die Uniform als Erzieherin und die künstlerische Reform der Männertracht. 24 S. gr. 8°. Leipzig, M. Ruhl. 0,60 M.

Groß, Karl, Kunstgewerbliche Zeit- und Streitfragen. Zeitschrift für bildende Kunst 6. (März.)

Hammer, Heinrich, Josef Schöpf 1745—1822. Mit allgemeinen Studien über den Stilwandel der Fresko- und Tafelmalerei Tirols im 18. Jahrhundert. IX, 190 S. gr. 8° mit 1 Abb. u. 22 Taf. Innsbruck, Wagner. 3 M.

Henkelmann, K., Das Bauernhaus des Odenwaldes und des südwestlichen Deutschlands. Mit 20 Hausabbildungen, zahlreichen Grundrissen und Einzelheiten. 58 S. Lex. 8° mit 13 Taf. Darmstadt, Zedler & Vogel. 4,50 M., geb. in Leinw. 5,50 M.

Heuser, Emil, Die Pfalz-Zweibrücker Porzellanmanufaktur. Ein Beitrag zur Geschichte des Porzellans und zur Kulturgeschichte eines deutschen Kleinstaates im 18. Jahrhundert. VII, 240 S. Lex. 8° mit Abb. im Text, 6 Taf. u. 1 Karte. Neustadt a. H., L. Witter. Kart. 10 M., auf feinem Pap. 12 M.

Hittenkofer, Unterrichtswerke (Methode Hittenkofer) für Selbstunterricht, Bureau und Schule. — Lehrfach Nr. 14. Einführung in die Architektur. (In 5 selbständigen Teilen.) I. Teil. Klassische Architektur, Säulenordnungen. 4. Aufl. 64 S. Lex. 8° mit 59 Bildern u. 4 Taf. Strelitz, Polytechnischer Verlag M. Hittenkofer. 4 M.

Hunziker, J., Das Schweizerhaus nach seinen landschaftlichen Formen und seiner geschichtlichen Entwickelung dargestellt. 5. Abschnitt: Das dreisässige Haus (umfassend die schweizerische Hochebene von der Saane bis zur Thur, mit dem deutschen Jura). I. Abteilung: Reisebericht. Herausgeg. von C. Jecklin. IX, 252 S. Lex. 8° mit Abb. Aarau, H. R. Sauerländer & Co. 11,60 M., geb. 14 M.

Jahrbuch des Vereins für Vierländer Kunst und Heimatkunde. 1908. 132 S. gr. 8° mit 8 Taf. Hamburg, Herold. 2,50 M.

Joseph, D., Der Früh-Hellenismus der Berliner Architekturschule. 9 S. 8°. Berlin, Geschäftsamt der Innung: Bund der Bau-, Maurer- und Zimmermeister. 0,50 M.

Knauth, J., Das Straßburger Münster und die Cheopspyramide. Rätsel der Baukunst. (Aus: »Illustr. Elsäß. Rundschau«.) 48 S. 33 : 25,5 cm mit Abb. Straßburg, C. A. Vomhoff. 8 M.

Lux, Joseph August, Die moderne Architektur in Deutschland. Nord und Süd Bd. 125, S. 140 ff., S. 287 ff.

Lux, Joseph August, Der Städtebau und die Grundpfeiler der heimischen Bauweise. Zum Verständnis für die Gebildeten aller Stände, namentlich aber für Stadtverordnete, Baumeister, Architekten, Bauherren u. s. w. VIII, 156 S. 8° mit 88 S. Abb. Dresden, G. Kühtmann. 3,60 M., geb. in Leinw. 4,50 M.

Matthaei, Adelbert, Die baukünstlerische Entwickelung Danzigs vom Ausgang des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, mit einem Rückblick auf die früheren Epochen. Vortrag. 23 S. gr. 8°. Danzig, A. W. Kafemann. 0,50 M.

Melhop, W., Alt-Hamburgische Bauweise. Kurze geschichtliche Entwickelung der Baustile in Hamburg, dargestellt am Profanbau bis zum Wiedererstehen der Stadt nach dem großen Brande von 1842 nebst chronistisch-biographischen Notizen. XVI, 351 S. Lex. 8° mit 274 Abb. nach älteren Darstellungen u. nach photograph. Aufnahmen. Hamburg, Boysen & Maasch. 16 M., geb. in Leinw. 18 M.

Meyer, Hans, Die graphische Kunst. Rede, zur Feier des Allerhöchsten Geburtstages Sr. Maj. des Kaisers und Königs am 26. Jan. 1908 in der öffentl. Sitzung der königl. Akademie der Künste geh. 18 S. gr. 8°. Berlin, E. S. Mittler & Sohn. 0,60 M.

Mielke, Robert, Das deutsche Dorf. (Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen. — 192.) IV, 132 S. 8° mit 51 Abb. Leipzig, B. G. Teubner. 1 M., geb. in Leinw. 1,25 M.

Münsterberg, Oskar, Japanische Kunstgeschichte. III. (Schluß-) Teil. Töpferei, Waffen, Holzschnitte, Gürtelhänger, Inro-Netze. LVI, 392 S. Lex. 8° mit 346 zum Teil farb. Abb. u. 13 zum Teil farb. Taf. Braunschweig, G. Westermann. Kart. 28 M., Liebhaberausg., geb. in Leder 40 M.

Muthesius, Hermann, Wirtschaftsformen im Kunstgewerbe. Vortrag. (Volkswirtschaftliche Zeitfragen. Vorträge und Abhandlungen, herausgeg. von der volkswirtschaftlichen Gesellschaft in Berlin. 30. Jahrg. — 233. Heft.) 31 S. gr. 8°. Berlin, L. Simion Nachf. 1 M.

Poppenberg, Felix, Dekorative Kunst. Der Türmer. (Mai.)

Puchstein, Otto, Die ionische Säule als klassisches Bauglied orientalischer Herkunft. Ein Vortrag. (Sendschriften der Deutschen Orient-Gesellschaft. Nr. 4.) 55 S. gr. 8° mit 59 Abb. Leipzig, J. C. Hinrichs. 1,50 M.

Quincke, Wolfgang, Handbuch der Kostümkunde. 3., verb. u. verm. Aufl. X, 255 S. Lex. 8° mit 459 Kostümfig. in 152 Abb. Leipzig, J. J. Weber. Geb. in Leinw. 7,50 M.

Riegl, Alois, Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Akademische Vorlesungen. Aus Riegls hinterlassenen Papieren herausgegeben von Arthur Burda und Max Dvorák. VIII, 214 S. gr. 8°. Wien, Anton Schroll & Co. 7 M.

Rosenberg, A., Geschichte des Kostüms. I. Bd. 6. Lieferung. Berlin, Wasmuth. 6 M., gr. Ausg. 10 M.

Schaukal, Richard, Vom ästhetischen Wesen der Baukunst. Deutsche Kunst und Dekoration XI, 1. (Oktober 1907.)

Sombart, Werner, Kunstgewerbe und Kultur. (Die Kultur. Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen. Herausgeg. von Cornelius Gurlitt. — 26./27. Bd.) VII, 131 S. kl. 8°. Berlin, Marquardt & Co. Kart. 3 M., geb. in Leder 5 M.

Speltz, Alexander, Styles of ornament, exhibited in designs and arranged in historical order with descriptive text. A handbook for architects, designers, painters, sculptors, wood-carvers, chasers, modellers, cabinet-makers and artistic locksmiths as well as also for technical schools, libraries and private study. Translated from the 2. German ed. by David O'Connor. VIII S. u. S. 97—656, gr. 8°. 400 full-pages illustrations with illustrated descriptive text. Part 2—8. Berlin, B. Heßling. Je 2 M. Vollständig, geb. in Leinw. 20 M.

Stiehl, Otto, Der Wohnbau des Mittelalters. In 1. Aufl. bearb. von August v. Essenwein. 2. Aufl. (Handbuch der Architektur. II. Teil: Die Baustile. Historische und technische Entwickelung. 4. Bd.: Die romanische und gotische Baukunst. — 2. Heft.) VIII, 396 S. Lex. 8° mit 459 Abb. im Text u. 17 Taf. Leipzig, A. Kröner. 21 M., geb. 24 M.

Tscharmann, Heinrich, Künstler und Ingenieur, oder: Städtebaukunst 1496 und heute. Kunstwart. (Zweites März-Heft.) S. 346—351.

Der kleine Vignola, Zur Belehrung für Künstler und Handwerker; enth. die fünf Säulenordnungen und deren Anwendung. Aus dem Französ. übers. 6. Aufl. 32 S. kl. 8° mit 32 lith. Taf. Leipzig, E. H. Mayer. Kart. 2 M.

Zell, Franz, Volkstümliche Bauweise in der Au bei München. — Altmünchener Tanzplätze. 75 Aufnahmen mit Vorwort. 75 Bl. mit VIII S. Text. 8°. Frankfurt a. M., H. Keller. Kart. 6 M.

Zeller, Adolf, Straßenwand und Straßenzug. Die Umschau XII, 12. (21. März.)

Zimmermann, Ernst, Porzellankunst. Deutsche Kunst und Dekoration XI, 7. (April.)

6. Bildkunst.

Bie, Oskar, Das bürgerliche Porträt des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Chodowiecki, Graff, Krüger, Runge, Oldach. (Das Porträt. Herausgeg. von Hugo v. Tschudi. — 3.) II, 4 S. 46,5 : 37 cm mit Abb. u. 5 Taf. Berlin, J. Bard und B. Cassirer. Subskr.-Pr. 3,50 M., Einzelpr. 4 M.

Borinski, Karl, Die Rätsel Michelangelos. Michelangelo und Dante. XXII, 343 S. 8° mit 44 Illustr. auf 29 Taf. München, G. Müller. 8 M., geb. 10 M.

W. Bürgers Kunstkritik. Deutsche Bearbeitung von A. Schmarsow u. B. Klemm. I. Neue Bestrebungen der Kunst. Landschaftsmalerei. VIII, 248 S. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 3 M., geb. 4 M.

Cherbuliez, Victor, Un cheval de Phidias. Causeries athéniennes. Erklärt von H. Fritsche. 2. verb. Aufl. von J. Hengesbach. LVI, 148 u. 68 S. 8° mit 2 Abb. Berlin, Weidmann. 2,60 M.

Corinth, Lovis, Das Erlernen der Malerei. Ein Handbuch. 172 S. gr. 8° mit Abb. u. 1 Taf. Berlin, P. Cassirer. 7,50 M., geb. in Halbfrz. 10 M.

Czabek, Rudolf, Grundprobleme der Malerei. Ein Buch für Künstler und Lernende. VIII, 183 S. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 3 M., kart. 3,75 M.

Daun, Berthold, Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Grundriß der modernen Malerei und Plastik. Berlin, Georg Wattenbach.

Dehio, Georg, Die bildende Kunst des Mittelalters. Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik II, 21. (23. Mai.)

Albrecht Dürers schriftlicher Nachlaß. Familienchronik, Gedenkbuch der niederländischen Reise, Briefe, Reime, Auswahl aus den theoret. Schriften. Mit 9 Zeichnungen und 3 Holzschnitten Dürers. Herausgeg. von Ernst Heidrich. Geleitwort von Heinr. Wölfflin. (Einbd., Titelbl. u. Initial entworfen von Emil Rud. Weiß.) (Hortus deliciarum. IX.) 364 S. kl. 8°. Berlin, J. Bard. Kart. 6 M., geb. in Leder 7,50 M., Luxusausgabe 15 M.

Graul, Richard, Einige Bemerkungen über die neueste figürliche Porzellanplastik. Zeitschrift für bildende Kunst 7. (April.)

Haendtke, Berthold, Kunstanalysen aus neunzehn Jahrhunderten. VIII, 274 S. 4°. Braunschweig, George Westermann.

Halm, Philipp Maria, Stephan Rottaler, ein Bildhauer der Frührenaissance in Altbayern. VII, 99 S. Lex. 8° mit Abb. u. Taf. München, G. D. W. Callwey. 8 M.

Hoerschelmann, Emilie v., Rosalba Carriera, die Meisterin der Pastellmalerei. Studien und Bilder aus der Kunst- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts. (Bücher der Kunst. — II. Bd.) VII, 368 S. 8° mit 16 Taf. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 6,50 M., geb. 8 M.

Josephi, W., Geschichte der Bildhauerkunst. (Herm. Hillgers illustrierte Volksbücher. — 95.) 92 S. kl. 8° mit 25 Illustr. Berlin, H. Hillger. 0,30 M., geb. 0,50 M.

Justi, Carl, Miszellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens. I. Bd. VII, 343 S. Lex. 8° mit 85 Abb. u. Bildn. Berlin, G. Grote. 10 M., geb. 12 M.

Kallab, Wolfgang, Vasaristudien. Mit einem Lebensbilde des Verfassers aus dessen Nachlaß herausgeg. von Jul. v. Schlosser. (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit. Begründet von Rud. Eitelberger v. Edelberg. Nach dem Tode Alb. Ilgs fortgesetzt von Camillo List. N. F. — XV. Bd.) XLIII, 454 S. gr. 8°. Wien, K. Graeser & Co. Leipzig, B. G. Teubner. 15 M.

Kemmerich, Max, Ein unbekannter Codex der Vögeschen Malschule in Augsburg. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 10. u. 11. Jahrhunderts. (Aus »Altbayer. Monatsschr.«) S. 57—96, Lex. 8° mit Abb. München, G. D. W. Callwey. 2 M.

Kende-Ehrenstein, Alexandrine, Das Miniaturporträt. (Sammlerkompendien. I.) VIII, 95 S. 8° mit 16 Tafeln in Lichtdruck. Wien und Leipzig, Halm & Goldmann. 3 M.

Kiesling, Ernst, Wesen und Technik der Malerei. Ein Handbuch für Künstler und Kunstfreunde. (Hiersemanns Handbücher. — 2. Bd.) 165 S. 8° mit 10 Textabb. u. 17 Vollbildern. Leipzig, K. W. Hiersemann. 3,60 M., geb. in Leinw. 4,80 M.

Knapp, Fritz, Die Kunst in Italien. Eine Einführung in das Wesen und Werden der Renaissance. (Vorlesungen zur Geschichte der Kunst. — III. Bd.) 256 S. gr. 8° mit 221 Abb. auf Taf. Berlin, Dr. F. Stoedtner. In Leinw. 9 M.

Lehmann, Hans, Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz. II. Teil. Die monumentale Glasmalerei im 15. Jahrhundert. 2. Hälfte, 1. Abschnitt: St. Gallen, Schaffhausen und Basel. (Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich. XXVI. Bd. — 6. Heft.) S. 113—163, Lex. 8°. Zürich, Fäsi & Beer. 3,20 M.

Loga, Valerian v., Goyas Zeichnungen. (Aus: »Graph. Künste«.) 18 S. 41,5 : 31 cm mit Abb. u. 4 Taf. Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. 5 M.

Mackowsky, Hans, Michelagniolo. VIII, 407 S. Lex. 8° mit 61 Heliogravüren, Vollbildern in Tonätzung u. Faksimiles. (Buchschmuck von Prof. F. Nigg.) Berlin, Marquardt & Co. 18 M., geb. in Perg. 22 M.

Meier-Graefe, Julius, Die großen Engländer. 2. Aufl. VIII, 173 S. Lex. 8° mit 66 Abb. auf 64 Taf. München, R. Piper & Co. 8 M., geb. in Leinw. 10 M.

Meyer, Rudolf Adelbert, Manet und Monet. (Aus: »Die Kunst unserer Zeit«.) S. 37—56 mit Abb. u. 6 Taf. 36,5 : 27,5 cm. München, F. Hanfstaengl. 4 M.

Möller, Alfred, Die bedeutendsten Kunstwerke, mit besonderer Rücksicht auf A. Zeebes Lehrbuch der Geschichte zusammengestellt und bildweise erläutert. II. (Schluß-)Teil: Mittelalter und Neuzeit. 144 S. Lex. 8°. Laibach, J. v. Kleinmayr & F. Bamberg. Geb. in Leinw. 5 M.

Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. Herausgeg. von Ludw. v. Buerkel. 2. Halbjahrsband 1907. XI, 65 S. Lex. 8° mit Abb. u. Taf. München, G. D. W. Callwey. 5 M.

Perzyński, Friedrich, Vortrag über den japanischen Farbenholzschnitt. XV S. Lex. 8°. Bremen, F. Leuwer. 1,50 M.

Quispiam, F., Steinkunst. I. Teil: Betrachtungen über R. Voigtländers Künstlersteinzeichnungen. 73 S. mit Abb. II. Teil: Bericht über die Bestrebungen der Firma R. Voigtländers Verlag in Leipzig. IV, 36 S. mit zum Teil farb. Abb. — 19 : 25 cm. Leipzig, R. Voigtländer. In Karton 1,40 M.

Sanne, L., und Schröder, Erich, Dilettantismus und Amateurphotographie. Eine Sammlung von Aufsätzen, Studien und Skizzen. 91 S. gr. 8° mit 24 Taf. Hamburg. — Berlin, G. Schmidt. 5 M.

Schaeffer, Emil, Das Porträt der italienischen Hochrenaissance. Eine Umrißzeichnung. (Das Porträt. Herausgeg. von Hugo v. Tschudi. — 4.) II, 8 S. 46,5 : 37 cm mit Abb. u. 5 Taf. Berlin, J. Bard und B. Cassirer. Subskr.-Pr. 3,50 M., Einzelpreis 4 M.

Schaufenbühl, Fr., Versuch einer künstlerisch-anatomischen Definition über die Laokoongruppe und Michelangelo. XVI, 226 S. Lex. 8° mit 1 Lichtdr.-Taf. Straßburg, J. H. E. Heitz. 10 M.

Giovanni Segantini. Mit einem Geleitwort von Wilhelm Kotzde. Herausgeg. von der freien Lehrervereinigung für Kunstpflege. 39 S. 21,5 : 29 cm mit Abb. u. Bildnis. Mainz, J. Scholz. 1 M.

Signac, Paul, Von Eugen Delacroix zum Neo-Impressionismus. Einzige deutsche autoris. Übersetzung. 108 S. 8°. Berlin, K. Schnabel. 3 M.

Springer, Ant., Handbuch der Kunstgeschichte. III. Die Renaissance in Italien. 8. Aufl., bearb. von Adolf Philippi. XII, 311 S. Lex. 8° mit 332 Abb. im Text u. 20 Farbendr.-Taf. Leipzig, E. A. Seemann. 7 M., geb. in Leinw. 8 M.

Stoedtner, Franz, Deutsche Kunst in Lichtbildern. Ein Katalog, zugleich ein Kompendium für den Unterricht in der Kunstgeschichte. VIII, 166 S. 8° mit 8 Taf. Berlin, Selbstverlag. 2 M.

Fritz v. Uhde. Eine Kunstgabe für das deutsche Volk, mit einem Geleitwort von Alex. Troll. Herausgeg. von der freien Lehrervereinigung für Kunstpflege. 40 S. Lex. 8° mit Abb. Mainz, J. Scholz. 1 M.

Vasari, Giorgio, Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler. Deutsch herausgeg. von A. Gottschewski und G. Gronau. V. Band. Die oberitalienischen Maler. Übersetzt von Georg Gronau. X, 452 S. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. 10,50 M., geb. 12 M.

Das Verlernen der Malerei, oder: Der kleine Lovis Corinth. 64 S. 8°. Berlin, Dr. Wedekind & Co. 1,50 M.

Volkmann, Ludwig, Das Bewegungsproblem in der bildenden Kunst. (Führer zur Kunst. Herausgeg. von Hermann Popp. — 14.) 62 S. 8° mit 30 Abb. Eßlingen, P. Neff. 1 M.

Voll, Karl, Vergleichende Gemäldestudien. 2. Aufl. 202 S. Lex. 8° mit 50 Bildertafeln. München, G. Müller. 7,50 M.

Waetzoldt, Wilhelm, Die Kunst des Porträts. XXII, 452 S. Lex. 8° mit 80 Bild. Leipzig, Ferdinand Hirt & Sohn. 12 M., geb. in Leinw. 14,50 M.

Wellberger, H. V., Führer durch die Kunstgeschichte bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Mit 16 Selbstporträts von Dürer, van Dyck, Hals, Raffael, Rembrandt, Rubens, Titian, Velasquez u. a. 237 S. kl. 8°. Berlin, Globus-Verlag. Geb. in Leinw. 1 M.

Wolf, Georg Jakob, Kunst und Künstler in München. Studien und Essays. (Über Kunst der Neuzeit. — 12. Heft.) XI, 199 S. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. 4 M.

Wölfflin, Heinrich, Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance. 4. Aufl. XII, 279 S. Lex. 8° mit 126 erläut. Abb. München, F. Bruckmann. 9 M., geb. in Leinw. 10 M.

Wölfflin, Heinrich, Die Kunst Albrecht Dürers. 2. verm. Aufl. VIII, 379 S. Lex. 8° mit 144 Abb. München, F. Bruckmann. 10 M., geb. in Leinw. 12 M.

Worringer, Wilhelm, Lucas Cranach. 128 S. gr. 8°. München, R. Piper & Co.

7. Die geistige und soziale Funktion der Kunst.

Baumgart, Hermann, Elektra. Betrachtungen über das »Klassische« und »Moderne« und ihre literaturgeschichtliche Wertbestimmung. 40 S. 8°. Königsberg, Gräfe & Unzer. 0,90 M.

Berg, Leo, Unzünftige Literatur. Das literarische Echo X, 16. (15. Mai.)

Berg, Leo, Das Mäzenatentum. Das Magazin 9. (Juni.)

Bie, Oskar, Ausstellungen. Die neue Rundschau 6. (Juni.) S. 908—912.

Biese, Alfred, Pädagogik und Poesie. Vermischte Aufsätze. Erster Band. 2. Aufl. X, 343 S. gr. 8°. Berlin, Weidmann. 6 M.

Brückner, Alexander, Rußlands geistige Entwickelung im Spiegel seiner schönen Literatur. IV, 148 S. 8°. Tübingen, J. C. B. Mohr. 2,50 M.

Burger, Eduard, Die Skizze im naturgeschichtlichen Unterrichte der Volksschule. Ein Beitrag für den Unterrichtsbetrieb an allgemeinen Volksschulen und an Bürgerschulen. 67 S. gr. 8° mit 104 Skizzenbeispielen. Brixen, Preßvereins-Buchh. 1 M.

Drathen, Der Rechtsschutz des bildenden Künstlers. VIII, 110 S. gr. 8°. Leipzig, E. A. Seemann. 1,40 M.

Dührkoop, R., Das Kamerabildnis und seine kulturelle Bedeutung. Seinen Förderern und Freunden gewidmet vom Autor. Hamburg und Berlin 1907.

Freudenberg, Alwin, Kunstgemäß und schulgerecht. Zur Methodik unterrichtlicher Gedichtsbehandlung in der Volksschule. 32 S. 8°. Dresden, A. Huhle. 0,50 M.

Gienapp, Emil, Die Gartenkunst im Dienste kommunal-sozialer und volkshygienischer Bestrebungen. (Kultur und Fortschritt. Neue Folge der Sammlung »Sozialer Fortschritt«. Hefte für Volkswirtschaft, Sozialpolitik, Frauenfrage, Rechtspflege und Kulturinteressen. — 170.) 14 S. 8°. Gautzsch b. Leipzig, Fel. Dietrich. 0,25 M.

Gleichen-Rußwurm, Alexander von, Die Antike in der modernen Welt. Kunstwart. (Erstes März-Heft.) S. 269—279.

Haendcke, Berthold, Deutsche Kunst im täglichen Leben bis zum Schlusse des 18. Jahrhunderts. (Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen. — 198.) IV, 151 S. 8° mit 63 Abb. Leipzig, B. G. Teubner. 1 M., geb. in Leinw. 1,25 M.

Hann, Fritz, Literatur und Bildungsarbeit. 41 S. 8°. Essen, G. D. Baedeker. 0,60 M.

Hart, Julius, Ein Weg zur literarischen Erziehung. Das literarische Echo X, 18. (15. Juni.)

Heindl, Robert, Geschichte, Zweckmäßigkeit und rechtliche Grundlage der Theater-Zensur. 94 S. gr. 8°. München, A. Ackermann Nachf. 2,40 M.

Honigberger, R., Religion und Kunst. Vortrag. (Aus: »Kirchliche Blätter«.) 32 S. 8°. Hermannstadt, W. Krafft. 0,36 M.

Kahl, F. W., Karl May, ein Verderber der deutschen Jugend. 20 S. gr. 8°. Berlin, Hermann Walther. 0,50 M.

Kleinert, Paul, Musik und Religion, Gottesdienst und Volksfeier. Rückschau und Ausblick. VII, 106 S. 8°. Leipzig, J. C. Hinrichs. 1,60 M., geb. 2,50 M.

Knapp, Otto, Opera und Opuscula. Das literarische Echo X, 12. (15. März.)

Kohler, Joseph, Kunstwerkrecht. (Gesetz vom 9. Jan. 1907.) VIII, 191 S. gr. 8°. Stuttgart, F. Enke. 5 M., geb. in Leinw. 6 M.

Die kulturellen Werte des Theaters. Beiträge von Heinrich Mann, Hermann Hesse, Franz Blei, Wilhelm von Scholz, Artur Fitger, Hedwig Dohm, Julius Bab, Fritz Engel, Thomas Achelis, Max Nordau, Eugen Kilian, Karl Joël, Paul Ernst, Richard Schaukal, Rudolf von Delius, Rudolf Lothar, Johannes Schlaf. Nord und Süd Bd. 125. (April/Mai/Juni.)

Lessing, Theodor, Madonna Sixtina. Ästhetische und religiöse Studien. 91 S. gr. 8° mit 12 Abb. u. 6 Farbendruck-Taf. Leipzig, E. A. Seemann. Kart. 3 M.

Lux, Joseph August, Der Kaufmann und das Kunstgewerbe. Die Gegenwart 18. (2. Mai.)

Lux, Joseph August, Der Geschmack im Alltag. Ein Buch zur Pflege des Schönen. IX, 422 S. 8° mit Abb. Dresden, G. Kühtmann. 4 M., geb. in Leinw. 5 M.

Michel, W., Kunstverständnis. Deutsche Kunst und Dekoration XI, 6. (März.)

Die Mode. Menschen und Moden im 19. Jahrhundert nach Bildern und Kupfern der Zeit. (1. Bd.) 1790—1817. Ausgewählt von Dr. Osk. Fischel. Text von Max v. Boehn. VII, 173 S. 8° mit Abb. u. 37 farb. Taf. München, F. Bruckmann. 5,50 M., geb. 6,70 M.

Mumbauer, Johannes, Trierisches Jahrbuch für ästhetische Kultur. Trier, Friedr. Val. Lintz.

Nagel, Wilibald, Die Musik im täglichen Leben. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Kultur unserer Tage. (Musikalisches Magazin Nr. 18.) 33 S. 8°. Langensalza, G. Beyer & Sohn. 0,50 M.

Naumann, Fr., Die Kunst im Zeitalter der Maschine. (Umschlagzeichnung von Adolf Amberg.) 4.—8. Taus. 36 S. kl. 8°. Berlin-Schöneberg, Verlag der »Hilfe«. 0,50 M.

Nelson, Leonard, Über wissenschaftliche und ästhetische Naturbetrachtung. Ein Vortrag. (Sonderabdruck aus den »Abhandlungen der Friesschen Schule«, II. Bd., 3. Heft. S. 335—359.) gr. 8°. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. 0,75 M.

Ohly, C. A., Zur Frage der ästhetischen Bildung. Ein Wort zur prinzipiellen Auseinandersetzung mit besonderer Berücksichtigung der Volksschule. 54 S. 8°. Aschaffenburg, C. Krebs. 0,80 M.

Pabst, Technische Arbeit als Erziehungsmittel, insbesondere ihre Bedeutung für die gewerbliche Erziehung. Deutsche Kunst und Dekoration XI, 8. (Mai.)

Pabst, Technische Arbeit als Erziehungsmittel. Zeitschrift für bildende Kunst 5. (Februar.)

Philipp, Robert, Schulmeistergedanken über Frenssens Roman »Hilligenlei«. 32 S. 8°. Glauchau, A. Peschke. 0,50 M.

Rehorst, Carl, Alte Städtebilder und moderner Verkehr. Müssen alte Städtebilder modernen Verkehrsrücksichten geopfert werden? Vortrag. (38. Flugschrift des Dürer-Bundes zur ästhetischen Kultur.) 42 S. gr. 8° mit Abb. u. 7 Taf. München, G. D. W. Callwey. 0,80 M.

Sauer, August, Literaturgeschichte und Volkskunde. Rektoratsrede. 42 S. Lex. 8°. Prag, J. G. Calve. 1,20 M.

Scheffler, Karl, Die Frau und die Kunst. Eine Studie. (Titelzeichnung von Walter Tiemann.) 117 S. 8°. Berlin, J. Bard. 3,50 M., geb. 5 M.

Schmidt, N. W., Moderne Jugendlektüre und ihr Einfluß auf das religiös-sittliche Kindesleben. Zur Beherzigung für Eltern und Erzieher. 56 S. 8°. Essen, G. D. Baedeker. 0,60 M.

Schneider, Georg, Das religiöse Problem in Ibsens »Brand«. Zwei literarische Predigten. 42 S. 8°. Mannheim, Dr. H. Haas. 1 M.

Schultze, Ernst, Die Verbreitung guter Literatur. 2. Taus. (31. Flugschrift des Dürer-Bundes zur ästhetischen Kultur.) 19 S. gr. 8°. München, G. D. W. Callwey. 0,10 M.

Schulze, Otto, Unsere Kunst, die Kunst unserer Zeit. Deutsche Kunst und Dekoration XI, 8. (Mai.)

Servaes, Franz, Wert und Aufgaben der Kunstzeitschriften. Deutsche Kunst und Dekoration XI, 5. (Februar.)

Simmel, Georg, Die Frau und die Mode. Das Magazin 5. (Februar.)

Sinapius, Tastgefühl und Materie. 31 S. 8°. Leipzig, Verlag für Lebensreform. 0,40 M.

Spaeth, Eine Goethestudie. Goethes religiöse Stellung in ihrer Bedeutung für die Gegenwart. 26 S. 8°. Breslau, R. Dülfer. 0,30 M.

Steinschneider, Mor., Rangstreit-Literatur. Ein Beitrag zur vergleichenden Literatur- und Kulturgeschichte. (Sitzungsberichte der kaiserl. Akademie der Wissenschaften. Philosoph.-histor. Klasse. — 155 Bd. 4. Abhandlung.) 87 S. gr. 8°. Wien, A. Hölder. 2 M.

Unbescheid, Hermann, Die Behandlung der dramatischen Lektüre, erläutert an Schillers Dramen. 3. Aufl. VI, 189 S. 8°. Berlin, Weidmann. 3,60 M.

Weber, Paul, Der Einfluß der Reformation auf das Stadtbild Jenas. (Vortrag.) 32 S. Lex. 8° mit 29 Abb. Jena, Frommann. 1 M.

Weigl, Franz, Karl Mays pädagogische Bedeutung. (Pädagogische Zeitfragen. Sammlung von Abhandlungen aus dem Gebiete der Erziehung. Herausgeg. von Franz Weigl. — Bd. IV, 4. Heft 22.) 40 S. 8°. München, V. Höfling. 0,60 M.

Widmer, Karl, Die Frau des Rokoko. 78 S. kl. 8° mit 8 Vollbildern. Leipzig, F. Rothbarth. 1,50 M., geb. in Leder 2,50 M.

Neue Zeitschriften.

Monatshefte für Kunstwissenschaft. Eine internationale Zeitschrift für Kunstforscher und Sammler. Herausgeber und Redakteur: Georg Biermann. Zweigredakteure: Paul Ferdinand Schmidt, Hermann Uhde-Bernays, Wilhelm Suida, Rudolf Adelbert Meyer u. Frank E. Washburn Freund.

1. Jahrgang 1908. 12 Hefte. (1. u. 2. Heft. 135 S. mit Abb.) Lex. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. Halbjährlich 8 M., einzelne Hefte 2 M.

Werdandi. Monatsschrift für deutsche Kunst und Wesensart, im Auftrage des Werdandibundes herausgeg. von Friedrich Seeßelberg.

1. Jahrgang 1908. 12 Hefte. (1. Heft. 68 S. mit 2 Taf.) Lex. 8°. Leipzig, Werdandi-Verlag. Vierteljährlich 4 M., einzelne Hefte 2 M.

Goethe. Eine Halbmonatsschrift für das geistige Leben der Gegenwart. Herausgegeben von Victor Carus.

1. Jahrgang, Heft 1. Ausgeg. am 1. Oktober 1907. Leipzig, Teutonia-Verlag. Preis vierteljährlich 3 M., Einzelheft 0,60 M.

Wiener Zeitschrift für Musik. Herausgeber: Richard Specht. Redakteur: Armin Kohlfürst.

1. Jahrgang 1908. 24 Hefte. (1. Heft. 20 S.) Lex. 8°. Wien, C. W. Stern. 8,50 M., einzelne Hefte 0,50 M.

Die Raumkunst. Halbmonatshefte für Kritik und Gestaltung in der Baukunst und verwandten Gebieten. Herausgeg. von Franz Geiger.

1. Jahrgang 1908. 24 Hefte. (1. Heft. 16 S. mit Abb.) 30,5 : 24 cm. München, Verlag der Raumkunst. 12 M., einzelne Hefte 0,70 M.

Textile Kunst und Industrie. Illustrierte Monatshefte für die künstlerischen Interessen der gesamten Textilindustrie. Herausgeg. von Oskar Haebler.

1. Jahrgang 1908. 12 Hefte. (1. Heft. 56 S. mit 3 Taf.) Lex. 8°. Dresden, W. Baensch. Vierteljährlich 6 M., einzelne Hefte 2,50 M.

Das Werkblatt. Rundschau für die künstlerischen und wirtschaftlichen Interessen aller Werkkultur. Schriftleitung: Robert Breuer und Gustav Siebmann.

1. Jahrgang 1908. 24 Nummern. (Nr. 1. 16 S.) 30,5 : 23,5 cm. Leipzig, W. Diebener. Vierteljährlich 2 M., einzelne Nummern 0,40 M.

Die Leipziger Messe. Redakteur: Heinrich Pudor. 1. Heft. Ostermesse 1908. 40 S. mit Abb. 41,5 : 30 cm. Leipzig-Stötteritz, Moderner Kunstverlag Dr. Trenkler & Co. 2 M., Subskr.-Pr. für 4 Hefte 6 M.

Neue Revue. Halbmonatsschrift für das öffentliche Leben. Herausgeg. von Jos. Ad. Bondy und Fritz Wolff. Leiter des musikalischen Teils: Richard Batka. Redakteur: Fritz Wolff.

1. Jahrgang. 2.—4. Viertelj. Jan.-Sept. 1908. 18 Hefte. (5. Heft. 78 S.) gr. 8°. Berlin, Verlag der Neuen Revue. Vierteljährlich 5,50 M., einzelne Hefte 1 M.

Xenien. Eine Monatsschrift. Herausgeg. von Hermann Graef. Schriftleitung: Paul Kunad.

1. Jahrgang 1908. (1. Heft. 78 S.) Leipzig, Verlag für Literatur, Kunst und Musik. Vierteljährlich 1 M.

IV.

Das ästhetische Miterleben und die Empfindungen aus dem Körperinnern.

Von

Karl Groos.

Vorbemerkungen. — Es wird sich für unsere Zwecke empfehlen, zuerst dreierlei festzustellen:

1. In unserem Bewußtsein wollen wir ein doppeltes »Material« unterscheiden: die Sinnesempfindungen (z. B. die mancherlei Eindrücke, die wir bei einer von uns ausgeführten Handbewegung wahrnehmen) und die Reproduktionen solcher Sinnesempfindungen (z. B. das Erinnerungs- oder Phantasiebild der sich bewegenden Hand). Wir werden daher von »sinnlichen« und »reproduktiven Faktoren« in unserem Bewußtsein sprechen können.

2. Bei den Sinnesempfindungen denkt man vielleicht zuerst an solche, die wir gewöhnlich einfach als Eigenschaften fremder Objekte auffassen (das Rot der Tulpe, der Glanz des Goldes). Von da aus gelangen wir aber, ohne einer scharf gezogenen Grenze zu begegnen, in ein Gebiet von Eindrücken, die wir nicht auf fremde Gegenstände, sondern auf Vorgänge an und in unserem eigenen Körper beziehen. Wenn wir z. B. ein eisernes Gewicht mit der Hand emporheben, so glauben wir die dunkle Farbe des Gewichtes als eine Eigenschaft des fremden Objekts mit dem Auge zu sehen; wir haben ferner gewisse Berührungs- und Temperaturempfindungen auf der Haut, die wir ebensogut als Eigenschaften des Gewichtes wie als Zustände unseres Körpers deuten können; wir empfinden drittens auch die innere Drehung der Gelenke, die Spannung und Anstrengung des Emporhebens, weil in unseren Gelenken, Sehnen und Muskeln besondere Sinnesapparate ihren Sitz haben, die uns von solchen Veränderungen unterrichten. Mit diesen »kinästhetischen« Eindrücken treten wir in das Gebiet der mannigfaltigen Empfindungen ein, die aus dem Körperinnern stammen; auch die Atembewegungen, der Kreislauf des Blutes und die vielfältigen mit der Aufnahme und Verarbeitung der Nahrung verbundenen Prozesse können »innere Organempfindungen« hervorrufen, die uns nichts von äußeren Dingen

sagen, sondern ausschließlich den Zustand unseres eigenen »leiblichen Ich« widerspiegeln und daher von größter Bedeutung für unser Leben sind.

3. Wir nennen gewisse umfassende Gesamtzustände unseres Bewußtseins, wie Aufregung, Freude, Trauer, Zorn, Furcht »Gemütsbewegungen« oder »Emotionen«. Diese Emotionen sind häufig — ob immer, bleibe hier dahingestellt — mit der wertverleihenden Polarität von Lust und Unlust ausgestattet. Sie sind aber in ihrem »unser Inneres erfüllenden« Wesen von den einzelnen mit Lust oder Unlust verbundenen Außenempfindungen wohl zu unterscheiden — man vergleiche etwa den Schmerz eines Nadelstiches mit der unlustvollen Erregung, die infolge dieses Sonderschmerzes unser ganzes Bewußtsein überflutet.

1. Die Emotionen und die Organempfindungen.

Die »Begleiterscheinungen« der Emotionen. — Wenn wir einen Menschen betrachten, der gerade eine Gemütsbewegung durchlebt, so bemerken wir bald eine große Anzahl von körperlichen »Begleiterscheinungen«, die für die besondere Form der Emotion kennzeichnend sind. Wäre das nicht der Fall, so würde es dem bildenden Künstler unmöglich sein, den Zorn, die Furcht, die religiöse Ekstase, das »Gefühl der Abhängigkeit« (Sascha Schneider) verständlich zur Darstellung zu bringen. Denn er ist ja ausschließlich auf diejenigen Begleiterscheinungen der Affekte und Stimmungen angewiesen, die für die unmittelbare Beobachtung an der Oberfläche des Körpers hervortreten.

Aber auch da, wo ein Gefühlszustand in äußeren Veränderungen des Organismus nicht merklich zum »Ausdruck« gelangt, kann das wissenschaftliche Experiment Begleiterscheinungen feststellen, die im Innern des Organismus auftreten. So hat man außer den Muskelbewegungen besonders die Atemtätigkeit, den Pulsschlag und die Anfüllung der Blutgefäße auf ihren Zusammenhang mit dem emotionalen Leben untersucht. Aus den Ergebnissen lassen sich allerdings noch keine ganz sicher bestimmten Symptomenkomplexe für Lust und Unlust oder für Affekte wie Furcht, Mitleid u. s. w. gewinnen [1]). Aber die Tatsache solcher innerorganischen Begleiterscheinungen ist für die dem Experiment zugänglichen, meist sehr elementaren oder abge-

[1]) Vgl. Götz Martius, »Über die Lehre von der Beeinflussung des Pulses und der Atmung durch psychische Reize«, 1905.

schwächten emotionalen Zustände erwiesen. Was für diese Fälle zutrifft, das gilt selbstverständlich in noch höherem Maße für die »natürlichen« Gemütsbewegungen, die sich auch äußerlich bemerkbar machen. Das Auftreten weitgreifender Veränderungen im Innern des Leibes ist daher ein allgemeines Kennzeichen emotionaler Zustände.

Nun gelangen aber viele dieser innerkörperlichen Veränderungen als Empfindungen zum Bewußtsein der von Gefühlen erregten Person.

Die James-Langesche Theorie. — Hier tritt uns eine Hypothese entgegen, die, wie ich meine, auf jeden Menschen, der zugleich empfänglich und unbefangen ist, einen erschütternden Eindruck machen muß, nämlich die Ansicht, daß unsere Gemütsbewegungen ihrem eigentlichen Wesen nach in gar nichts anderem bestehen als in den Empfindungen der innerkörperlichen Vorgänge mit ihren Lust-Unlust-Färbungen. Damit verwandeln sich die bloßen »Begleiterscheinungen« in grundlegende Bestandteile der Emotion; das äußere Beiwerk wird zum innersten Kern der Erscheinung. Man bedenke, was das heißt. Daß Magenschmerzen, Hunger und Durst in der Hauptsache aus gefühlsreichen Körperempfindungen bestehen sollen, wird niemand verwunderlich finden. Aber was wird für jene Annahme aus den »höheren«, den »geistigen« Gefühlen? Sind auch sie nichts anderes als der Widerschein leiblicher Zustände, eine Spiegelung, die verschwinden muß, wenn jene Zustände verschwinden? Man stelle sich eine von ihrem Leibe getrennte Seele vor, die körperlos durch die Pforten der Ewigkeit eingeht. Wo würde dann ihre Furcht vor dem Richter bleiben? Wo ihre himmlische Seligkeit? Wenn sie nicht, wie manche geglaubt haben, einen neuen ätherischen Leib anzieht, der dem irdischen entspricht, so kann sie nichts von dem Stocken des Atems, von dem Druck im Kehlkopf, von der Beklemmung in der Brust, von dem Austrocknen des Gaumens, von der Veränderung des Herzschlags, von dem Übelbefinden in der Magengegend, von dem Erstarren oder Erzittern der Muskeln, von dem Erschauern der Haut empfinden, das unsere Furchtzustände kennzeichnet. Und was bleibt übrig, wenn man diese und andere Körperempfindungen aufhebt? Nur eine Gruppe gefühlsleerer Vorstellungen, sagen die radikalsten Verfechter unserer Hypothese, aber keine Emotion.

Diese Theorie, die nach ihren modernen Begründern die James-Langesche Theorie genannt wird, ist durchaus nicht neu. Wir finden sie z. B., freilich in gemäßigter Form, auch von einem so feinsinnigen Philosophen, wie es Lotze gewesen ist, mit vollster Deutlichkeit ausgesprochen. Da Lotze dabei auch die ästhetischen Emotionen berücksichtigt, sei eine besonders wichtige Stelle aus seiner »Medizi-

nischen Psychologie« (1852) hier angeführt: »Doch auch da,« sagt er in diesem interessanten Werke (S. 517 f.), »wo der erste Anlaß der Stimmung in Auffassung intellektueller Verhältnisse lag, treten doch diese sinnlichen Gefühle, von ihr selbst hervorgerufen, als eine neue und eigentümliche kolorierende Gewalt zu dem ursprünglichen Gehalte der intellektuellen Erregung hinzu; ihre Hemmung anderseits hindert ebenso deutlich die Ausbildung der geistigen Gemütslage. Wir haben andere Gedanken und Bestrebungen, wenn wir liegen, andere wenn wir stehen; eine erzwungene zusammengedrängte Körperstellung dämpft unseren Mut, bequem und nachlässig gelagert vermögen wir schwerlich andächtig zu sein, und aller Zorn beruhigt sich durch die Ruhe des Körpers; die Hand, welche die Runzeln der Stirne glättet, beschwichtigt auch den Verdruß, der sich durch sie aussprach. Es würde schwer sein, die Grenzen dieses Einflusses zu bestimmen; aber er geht ohne Zweifel sehr weit, und man kann fragen, ob nicht das kältere ästhetische und sittliche Urteil oder die Reflexion, die wir über Gefahr und Glück eines Zustandes uns ausbilden, ihre lebhafte Innigkeit erst durch diese nebenher spielenden sinnlichen Gefühle erhalten, die uns das an sich Wertvolle zugleich in seiner Harmonie mit den innersten Bedingungen unserer eigenen individuellen Existenz zeigen. Der heitere Genuß schöner Verhältnisse ist nicht bloß diese abstrakte Freude, sondern in dem lebhafteren, freieren Atmen, dem beschleunigten Herzschlage und der gediegenen Spannung der Muskeln fühlen wir unser eigenes Selbst davon gehoben und getragen; Reue und Bekümmernis um Vergangenes ist nicht bloß ein sittliches Verdammungsurteil, das innerlich ausgesprochen, von der Seele nur vernommen wird; die Erschlaffung unserer Glieder, die mindere Größe des Atmens, die Beklemmung der Brust, vielleicht im Ärger selbst die krampfhaften Verengerungen der Bronchien und die aufwürgende Bewegung der Speiseröhre, die den Bissen im Munde stocken macht, zeigen, wie auch die leibliche Organisation symbolisch ein Verschmähtes, unter dessen Drucke sie seufzt, auszustoßen versucht. Selbst das Gefühl der Andacht ist nicht eine rein geistige Erhebung, sondern indem unvermerkt mit ihr auch der Gang das gewöhnliche hastige Wesen läßt, die Bewegungen langsamer und gehaltener werden, die Stellung ein eigentümliches Gepräge, nicht der Erschlaffung, sondern sich unterwerfender Kraft annimmt, kehrt von allen diesen körperlichen Tätigkeiten auch ein Gefühl in das Bewußtsein der Seele, ihre intellektuelle Stimmung verstärkend, zurück.«

Also auch Lotze, der viel zu vorsichtig ist, um direkt zu behaupten, daß sich die Gemütsbewegungen restlos in das Bewußtsein körperlicher Zustände auflösen lassen, ist trotzdem der Ansicht, daß es

recht schwer falle, die Grenze dieses Einflusses zu bestimmen, und er deutet an, daß das »kältere« ästhetische Urteil vielleicht doch erst durch das körperliche Ergriffenwerden die »lebhafte Innigkeit« einer ästhetischen Emotion erhalten könnte. Ich schließe mich Lotze hier wie in anderen Hauptpunkten seiner Ästhetik an.

Die neuere Forschung hat mancherlei Beobachtungen zu gunsten der James-Langeschen Hypothese anführen können, obwohl sich dabei begreiflicherweise ein exakt durchgeführter Beweis nicht leicht erreichen lassen wird. Vor allem hat man festgestellt — und das möchte ich schon hier besonders betonen —, daß merkwürdigerweise die vielfältigen Empfindungen, die mit den Tätigkeiten des Speisekanals zusammenhängen, von weitgehender Bedeutung für das ganze Gefühlsleben sind. Auf der einen Seite haben die Tierversuche Pawlows und der von ihm angeregten Gelehrten den experimentellen Nachweis erbracht, daß die geistigen Zustände des Individuums auch einen überraschenden Einfluß auf die Sekretionen des Mundes, des Magens und der für den Organismus besonders wichtigen Bauchspeicheldrüse ausüben. Der bloße Anblick einer Speise vermehrt z. B. bei dem Hunde die Tätigkeit des zuletzt genannten Organs, und diese Tätigkeit wird durch die Wahrnehmung einer Katze oder einer Hündin plötzlich unterbrochen. Es ist wohl selbstverständlich, daß solche Sekretionen nicht isoliert auftreten, sondern mit weitreichenden Erregungen im ganzen Apparat verbunden sind, deren letztes und äußerlichstes Resultat sie darstellen[1]). Wenn hiermit an und für sich nur eine neue Gruppe von »Begleiterscheinungen« des emotionalen Lebens aufgezeigt worden ist, so gewinnen solche Beobachtungen für uns doch eine tiefergehende Bedeutung, sobald man in Erwägung zieht, daß anderseits eine krankhafte Unempfindlichkeit für die Vorgänge im Ernährungssystem das Gefühlsleben, wenn nicht gänzlich auszuschalten, so doch stark herabzusetzen scheint. Der französische Mediziner d'Alonnes hat (Rev. Philos. Bd. 60, 1905) den Zustand einer Frau Alexandrine X. genau beschrieben, bei der infolge von Erkrankungen eine totale Unempfindlichkeit der Verdauungsorgane eingetreten war. Die Patientin verlor zugleich mit den Empfindungen aus diesem Gebiete nicht etwa nur das Hunger- und Durstgefühl, sondern auch die Fähigkeit, irgendwelche »höheren« Emotionen zu erleben. Früher war sie eine besorgte Mutter und Gattin gewesen, nun konnte sie an dem Wohl und Wehe ihrer Angehörigen keinerlei Anteil mehr nehmen. Sie selbst hatte den Eindruck, daß sie

[1]) Der Zusammenhang vieler Emotionen mit Prozessen, deren Endstadium in Sekretionen besteht, reicht vielleicht weiter, als man auf den ersten Blick denken sollte.

nur noch ein vorstellender Automat war, eine Maschine, die sich nach bestimmten Gesetzen bewegte, ohne daß Gefühl und Wille eine Rolle bei diesen Bewegungen spielten.

Ich habe es schon hervorgehoben: ein wirklicher Beweis für die James-Langesche Gefühlstheorie ist mit solchen Beobachtungen nicht erbracht; sie sind mehr dazu angetan, die Aufmerksamkeit auf die besprochenen Erscheinungen zu lenken und die Bedeutung des Problems klar vor Augen zu führen. Stumpf hat über ganz ähnliche Fälle berichtet, ohne darum ein Anhänger der Hypothese zu werden. Die eigentliche Entscheidung liegt, wie ich glaube, vorläufig in der Selbstbeobachtung des gesunden Menschen. Das Resultat einer unbefangenen Selbstbeobachtung wird aber nach meiner Überzeugung jener erschütternde Eindruck sein müssen, von dem ich vorhin gesprochen habe: wir werden uns eingestehen müssen, daß wir tatsächlich nach der Entfernung aller der gefühlsbetonten Organempfindungen, die wir bei der Furcht, dem Zorn, der religiösen oder ästhetischen Entzückung u. s. w. in uns feststellen, nichts mehr von dem in Händen behalten würden, was den emotionalen Charakter der Gemütsbewegung ausmacht. Es mag noch ein Plus, vielleicht ein wichtiges Plus vorhanden sein, aber wir sind nicht im stande, es zu ergreifen und festzuhalten. So lange unsere Theorie die Möglichkeit jenes Plus nicht ohne weiteres bestreitet, entgeht sie den von Dessoir gegen ein solches »Abzugsverfahren« erhobenen Bedenken, ist ein unantastbarer Ausdruck des tatsächlich zu Beobachtenden und — die Beweispflicht liegt nicht bei ihr, sondern bei denen, die sie bekämpfen. Die von Lipps erhobenen Einwände haben mich nicht überzeugt. Wenn er (Ästhetik II, 437) das Erleben einer »inneren Tätigkeit« beim Anblick einer Säule so schildert: »ich fühle mich in meinem Innern ... zusammengerafft, angespannt, innerlich gehoben«, so erscheint mir das trotz seines Einspruchs als ein gutes Beispiel für die innerorganische Herkunft dieser besonderen Färbung des Erlebens. Für die Herkunft; denn natürlich würde ich in einem solchen Falle nur dann Organempfindungen annehmen, wenn es sich um eine reale Gemütsbewegung handelt und nicht um deren reproduktive Konstruktion.

Es ist mir sehr wertvoll, daß ein so vorsichtiger und kritischer Psychologe wie E. Meumann zu einem ähnlichen Ergebnis gelangt. In einem am 22. Juni 1907 in der »Umschau« veröffentlichten Aufsatz, in dem er auch die vorhin erwähnten Beobachtungen d'Alonnes' anführt, sagt er zusammenfassend: »Wir können nun diese Erscheinungen nicht anders deuten, als so, daß die Empfindungen aus den

inneren Organen wenigstens Mitbedingungen aller unserer Gefühle, der niederen wie der höheren sind, wenn sie vielleicht nicht gar den eigentlichen ‚Gefühlston', das Emotionelle in unseren Gemütsbewegungen ausmachen. Diese Annahme hat freilich für unser Gefühl zunächst etwas Beleidigendes, Empörendes. Sollen selbst die feinsten, ästhetischen, ethischen und religiösen Gefühle von den normalen Funktionen des Magens und Darmes, von den Empfindungen aus der Lunge, dem Herzen, den Gefäßen und Muskeln abhängen und gewissermaßen reine ‚Körperempfindungen' sein? ... Wir brauchen nun vielleicht nicht so weit zu gehen, daß wir das ganze Gemütsleben reinlich in Organempfindungen auflösen, dazu reichen die bisherigen Erfahrungen nicht aus. ... Wohl aber ist das eine sicher, daß die Organempfindungen einen der wesentlichsten Bestandteile unseres Gefühlslebens bilden, und daß ihr Wegfall das ganze Gefühlsleben in Mitleidenschaft zieht[1].«

So kann auch ich daran gehen, die Resultate dieser ersten, allgemein-psychologischen Erörterung zusammenzufassen. Ich lasse es als eine mögliche, aber nicht sicher erwiesene Annahme offenstehen, daß auch bloß reproduktive Faktoren, die sich etwa mit einem Urteil verbinden (z. B. die Vorstellung einer Gefahr), ohne weiteres eine emotionale Färbung gewinnen können. Ich halte es ferner für durchaus nicht unwahrscheinlich, daß ein schönes Rot oder eine schrille Dissonanz im Gehirn unmittelbar zu Prozessen führt, denen ein elementarer Lust- oder Unlustzustand entspricht. Dagegen betrachte ich es als eine feststehende Tatsache, daß die von uns wirklich erlebten »Gemütsbewegungen«, darunter auch die ästhetischen Genüsse, niemals nur auf solche Weise zu stande kommen; ich bin vielmehr überzeugt, daß dazu der »Umweg« über die inneren Organempfindungen notwendig ist. Das heißt physiologisch gesprochen: erst wenn die Vorstellung der Gefahr oder die Wahrnehmung des Kunstwerks oder der Gedanke göttlicher Erhabenheit eine Erregungswelle von den motorischen Zentren aus durch den Organismus gesendet hat, und wenn hierauf die so entstandenen körperlichen Prozesse wieder rückwärts wirkend lust- und unlustbetonte Organempfindungen hervorgerufen haben[2]), die den Gesamtzustand des Be-

[1]) Vgl. auch Meumanns Aufsatz »Zur Frage der Sensibilität der inneren Organe« im Arch. f. d. ges. Psych. IX. Bd., 1907.

[2]) Verwendet man die von Stumpf (Zeitschr. f. Psych. Bd. 44) empfohlene Terminologie, wonach neben den gewöhnlichen Sinnesempfindungen die Erscheinungen der Unannehmlichkeit, des Unbehagens, des Wohlseins, der Annehmlichkeit u. s. w als »Gefühlsempfindungen« zu bezeichnen wären, so würde es sich für uns um die Erregung innerorganischer Gefühlsempfindungen und Sinnesempfindungen handeln.

wußtseins beeinflussen — erst dann erleben wir eine wirkliche »Gemütsbewegung«.

Die Visceralempfindungen. — Die Anhänger unserer Hypothese haben sich auch die Frage gestellt, welche unter den verschiedenen Gruppen von Organempfindungen für das Gefühlsleben am wichtigsten sei. In dieser Hinsicht hat der eine Begründer der Theorie, K. Lange, das Bewußtsein der »vasomotorischen« Veränderungen in den Blutgefäßen für ausschlaggebend gehalten, während W. James den »Visceralempfindungen« der Herz-, Atmungs-, Magen- und Darmtätigkeit den ersten Rang einräumt. Unsere Kenntnisse reichen hier zu einer sicheren Entscheidung noch nicht aus. Aber wenn ich dennoch Partei ergreifen sollte, so würde ich unbedingt der Ansicht von James den Vorzug geben. Macht man die vorläufige Annahme, daß diejenigen Gebiete, welche unter den allgemein anerkannten Körperempfindungen die am stärksten emotional gefärbten Eindrücke liefern, zugleich auch am meisten für die »höheren« Gefühle in Betracht kommen, so wird man jedenfalls auf die Visceralempfindungen und unter ihnen wieder auf die Sinnesdaten der komplizierten Ernährungsapparate besonderen Nachdruck legen müssen. Denselben Gedanken legen die Ausfallserscheinungen nahe, wie sie bei jener Frau Alexandrine X. und bei anderen Personen beobachtet worden sind. Ich möchte annehmen, daß der indirekte Einfluß der Blutversorgung auf die visceralen Prozesse von größerer Bedeutung für die Gemütsbewegungen ist, als es die direkt mit den Veränderungen in den Blutgefäßen verbundenen Empfindungen sind.

Schließt man sich der Ansicht von James an, so hat man das emotionale Hauptgebiet etwa da zu suchen, wo es auch Plato zu finden glaubte, wenn er die Affekte und Begierden in die Brust und in die Gegend unter dem Zwerchfell verlegte. Je mehr ich mich selbst beobachte, desto deutlicher meine ich zu erkennen, daß in der Tat die Affekte und Stimmungen erst hier ihre wichtigste Grundlage finden. Mögen sie weiter »draußen« beginnen und endigen, mögen speziell auch die von K. Lange betonten »vasomotorischen« Vorgänge von selbständiger Bedeutung sein: hier erst scheinen mir die Gefühle jene »lebhafte Innigkeit« zu gewinnen, von der Lotze gesprochen hat. Selbst die elementare Lust an einer schönen Farbe wird zu der »in mir hervorbrechenden« Freude nicht ohne physiologische Veränderungen im Innersten meines Organismus, die sich in gefühlsreichen Empfindungen geltend machen. Wenn manche Personen die schöne Farbe mit einer Bewegung des Einatmens gleichsam aufsaugen, so möchte ich annehmen, daß sie die Atembewegung unbewußt als Mittel ver-

wenden, um die Erregung weiter nach innen greifen zu lassen. Ich werde hierauf zurückkommen.

Zum Schlusse noch Eines. Eine Hypothese, die es wagt, die höchsten emotionalen Erscheinungen mit den Körperempfindungen und dabei sogar mit Sinnesdaten aus solchen Teilen des Organismus in nähere Verbindung zu bringen, die uns sonst nur als Werkzeuge der Ernährungsfunktionen bekannt sind, ist geeignet, Spott oder Entrüstung hervorzurufen. Demgegenüber sei doch auf die biologische Seite der Frage hingewiesen. Wenn wir annehmen, daß das Bewußtsein an der Erhaltung der Lebewesen beteiligt ist — und diese Annahme scheint ja immer mehr durchzudringen —, so werden wir erstens behaupten können, daß die Ernährungsbedürfnisse das ursprünglichste und dauernd wichtigste Gebiet für ein solches Eingreifen des Bewußtseins bilden, und wir werden zweitens voraussetzen müssen, daß die Richtung des Eingreifens durch die Tendenz »von der Unlust weg und auf die Lust zu«, also durch emotionale Zustände bestimmt ist. Dem Biologen wird es daher durchaus nicht verwunderlich sein, wenn er davon hört, daß nach den Zeugnissen der Selbstbeobachtung alle unsere Affekte und Stimmungen, selbst die höchsten, immer noch eng mit diesem ursprünglichsten Ansatzpunkte zusammenhängen. — Im übrigen: bestehen nicht auch sonst im Organismus seltsame Nachbarschaften? Ist es nicht (um von anderem zu schweigen) empörend, daß in dem vergeistigten Antlitz des Menschen die nicht nur dem Einsaugen von Düften dienende Nase ihren Sitz hat, und ist nicht derselbe Mund, aus dem der »Gesang der Parzen« erklungen ist, auch zu der Verarbeitung und Lösung der Nahrung bestimmt gewesen?

2. Das ästhetische Miterleben.

Ich wende mich nun der Analyse des ästhetischen Genießens mit der Absicht zu, eine Erscheinung aus diesem Gebiete von dem der physiologischen Psychologie angehörenden Standpunkte aus zu betrachten, den wir soeben kennen gelernt haben. Es handelt sich also nicht um sichere Folgerungen aus einem streng bewiesenen Lehrsatz, sondern um den Versuch, eine Hypothese auf ästhetische Fragen anzuwenden. Auch möchte ich, um Mißverständnisse zu vermeiden, sogleich vorausschicken, daß viele wichtige Probleme ganz außerhalb der hier vorgezeichneten Untersuchungsrichtung stehen. Vor allem habe ich nicht die Absicht, an dieser Stelle von der ästhetischen Beurteilung und von den Wertunterschieden zwischen den ästhetischen

Gegenständen zu sprechen. Was mich im folgenden beschäftigen soll, ist eine Seite des im Natur- und Kunstgenuß hervortretenden emotionalen Lebens. Hier gibt es für den Psychologen Fragestellungen, die von solchen Wertunterschieden unabhängig sind: ihm kann z. B. die intensive Freude des Ungebildeten an einem Gassenhauer unter Umständen ein ebenso willkommenes, rein »sachwissenschaftliches« Forschungsobjekt bedeuten, wie die Gefühlszustände des musikalisch Gebildeten, der von dem Schlußchor der Matthäuspassion hingerissen wird. Will man diesen Standpunkt der »eigentlichen« Ästhetik nicht zurechnen, so möge man es tun; die wissenschaftliche Aufgabe bleibt bestehen. — Außerdem muß ich darauf hinweisen, daß das »innere Miterleben«, von dem hier die Rede ist, vermutlich nur für diejenigen Personen eine ausschlaggebende Bedeutung besitzt, welche sinnlich und reproduktiv dem »motorischen« Typus angehören [1]). Ich neige aber der schon in meinem Buche über die Spiele der Menschen ausgesprochenen Ansicht zu, daß bei der ungeheuren Bedeutung der »Form« für das ästhetische Genießen den motorisch Veranlagten eine gewisse Vorzugsstellung eignet, eine Ansicht, mit der ich nicht allein stehe. Geht doch in dieser Hinsicht Charles Lalo viel weiter als ich, wenn er geradezu lehrt: »*un sens n'a pas d'usage esthétique que par la collaboration du sens musculaire*« [2]).

Ein Experiment zur Einführung. — Nicht bei allen ästhetischen Gefühlen, wohl aber bei den uns wirklich »erfüllenden« ästhetischen Gemütsbewegungen werden also nach unserer hypothetischen Annahme lust- oder auch unlustbetonte Organempfindungen einen wesentlichen Bestandteil der Emotion bilden. — Ich schlage dem Leser zur ersten Anwendung der James-Langeschen Theorie auf das Gebiet ästhetischer Emotionen ein Experiment vor, das ich in meinem Buche über den ästhetischen Genuß beschrieben habe und von dem ich weiß, daß es nicht nur bei mir gelingt. Man suche einmal mit geschlossenen Augen recht langsam, gleichmäßig und tief so einzuatmen, daß man bei ganz leise gespannten Nasenflügeln den sanften Andrang der zuströmenden Luft empfindet; gleichzeitig gebe man dem Kopf eine ebenso leise Tendenz zur langsamen Auf- und Rückwärtsbewegung. (Nebenbei bemerkt: eine Haltung, die bei der Darstellung idealer Frauenköpfe in der modernen Malerei von Herkomer bis zum Reklamebild herab in ebenso ermüdender Einförmigkeit wiederholt wird wie die eine andere Stimmung erzeugende seitliche Neigung des Hauptes in anderen Kunstperioden.) Diese Bewegungen haben eine langsame

[1]) Vgl. Müller-Freienfels, »Individuelle Verschiedenheiten in der Kunst«. Zeitschrift f. Psychol. 50. Bd. (1908).

[2]) Charles Lalo, »*Esquisse d'une esthétique musicale*«. Paris, Alcan, 1908, p. 216.

Motion des Brustkorbs und Zwerchfells im Gefolge, und mit ihr entsteht, soweit es die störenden Bedingungen des Experiments zulassen, aber doch mit überraschender Deutlichkeit, eine seelische Stimmung, die gewöhnlich etwas von Beklemmung und auch etwas von Rührung an sich hat; die Beklemmung steigt aus der Brust empor, das an Rührung anklingende Gefühl entspringt zunächst einer kleinen über die Stirnmuskeln hinstreichenden Regung. Eine ganz ähnliche, aber viel vollständigere Gesamtstimmung erhalten wir dann, wenn uns die Schönheit einer stillen Abendlandschaft oder einer getragenen Melodie einmal so recht im Innersten ergreift — in jenen Momenten, von denen mancher nachträglich, um die schmerzlich-süße Beklemmung durch ein kräftiges Wort wieder abzuschütteln, sagen würde: das war »zum Heulen schön« [1]). — Bestand nun hierbei das körperliche Geschehen nur in einer Reihe von »Begleiterscheinungen«, die für das Gefühl ebenso unwesentlich sind wie die Nebengeräusche des Telephons für die vermittelte Nachricht?

Das innere Miterleben. — Die uns beim Kunst- und Naturgenuß erfüllenden Gefühle sind sehr verschiedenartig. Eine große und besonders wichtige Gruppe, die uns im folgenden allein beschäftigen soll, wird durch die Emotionen des inneren »Miterlebens« gebildet. Wir haben dabei den Eindruck, als ob wir das in den sichtbaren oder hörbaren Formen liegende gefühlsreiche Seelenleben beim intensiven Genießen durch eine innere Tätigkeit in uns selbst nacherzeugten. Dieses Miterleben ist nicht für jede Form des ästhetischen Verhaltens bestimmend; aber wo es auftritt, befindet sich zum mindesten der motorisch Veranlagte im Zentrum des ästhetischen Genießens. Ein paar Sätze, die ich absichtlich der älteren Literatur entnehme, werden genügen, um den eigenartigen Zustand bei jedem Empfänglichen in der Erinnerung wachzurufen. Von dem musikalischen Genießen sagt Herder in seiner »Kalligone«: »Das Leidenschaftliche in uns (τὸ θυμικόν) hebet sich und sinkt, es hüpft oder schleicht und schreitet langsam. Jetzt wird es andringend, jetzt zurückweichend, jetzt schwächer, jetzt stärker gerührt, seine eigene Bewegung, sein Tritt verändert sich mit jeder Modulation, mit jedem treffenden Akzent, geschweige mit jeder veränderten Tonart. Die Musik spielt in uns ein Clavichord, das unsere eigene, innerste Natur ist.« Friedrich Theodor Vischer spricht von einem »Nachbilden« und einem »sinnlich-unsinnlichen Wiederholen« beim ästhetischen Genuß. »Wir klettern empor an der Tanne, wir recken uns an ihr selbst empor; wir

[1]) Bei mir selbst wird dieses Experiment der von Lipps (Ästhetik II, 428, 440) erhobenen Forderung soweit gerecht, als man es von einem derartigen Versuch verlangen kann.

stürzen in diesen Abgrund« u. s. w., sagt Robert Vischer. »Keine Gestalt«, schreibt Lotze, der diese Zustände mit besonderer Feinheit geschildert hat, »ist so spröde, in welche hinein sich unsere Phantasie nicht mitlebend zu versetzen wüßte.« »*Imiter en soi,*« lehrt der französische Philosoph Jouffroy, »*l'état extérieurement manifeste de la nature vivante, c'est ressentir l'effet esthétique fondamental.*«

Nehmen wir nun an, daß unsere Gefühlstheorie auch nur innerhalb gewisser Einschränkungen richtig sei, so gewinnen solche Schilderungen sofort eine sehr konkrete Bedeutung. Wir werden dann im Anschluß an das früher Gesagte zunächst folgendes Ergebnis erhalten. Wir lassen theoretisch die Möglichkeit offen, daß die Gemütsbewegungen des Miterlebens zum Teil auf Gehirnerregungen beruhen, die unmittelbar durch die äußere Wahrnehmung oder durch hinzutretende reproduktive Faktoren (und Urteile) veranlaßt werden. Dagegen gilt es uns als zugestandene Voraussetzung, daß die gefühlsbetonten inneren Organempfindungen »wesentliche Bestandteile« auch dieser Emotionen bilden müssen, und zwar die einzigen sicher nachweisbaren emotionalen Bestandteile. Daher ist für uns die miterlebende Einfühlung in den ästhetischen Gegenstand als wirkliche, nicht bloß vorgestellte Gemütsbewegung ohne körperliches Ergriffenwerden überhaupt nicht vorhanden (»der ganze Leibmensch wird ergriffen«, sagt Robert Vischer). Wenn es z. B. der Dichter nicht versteht, durch den Klang und Sinn der Worte bestimmte physiologische Prozesse im Organismus des Hörers hervorzurufen, die als Körpergefühle ins Bewußtsein dringen, oder wenn der Hörer selbst in dieser Hinsicht versagt (wie das z. B. infolge von Abstumpfung oder Ermüdung auch beim ästhetisch Veranlagten eintreten kann), so mag das Gedicht verstanden und beurteilt werden, aber die Emotion bleibt aus.

Die innere Nachahmung. — Die charakteristischen Gefühlszustände, die uns speziell im »inneren Miterleben« erfüllen, müssen aber von besonderen Entstehungsbedingungen abhängen. Das unverkennbare »Mit« oder »Nach« des Erlebens bedarf einer Erklärung. Wie kommt es zu stande? Wir werden mit dieser Frage auf den Nachahmungstrieb verwiesen, d. h. auf die Fähigkeit und den Drang, die sichtbaren und hörbaren Formen, die wir wahrnehmen, mit unserem eigenen Körper nachzuerzeugen. Von welch unermeßlicher Bedeutung dieser »Trieb« für die Entwickelung des Einzelnen und für die Erhaltung der Kultur ist, kann hier nicht ausgeführt werden. Dagegen ist es für unsere Zwecke nötig, darauf hinzuweisen, daß es neben der äußerlichen Nachahmungsbewegung auch ein motorisches Nacherzeugen der Form gibt, das sich mehr im Innern des Organismus abspielt. Wir können ein Gedicht auch »innerlich« nachsprechen, ein Lied »inner-

lich« mitsingen, und wir vermögen die Haltung einer Person durch schwache imitatorische Einstellungen so zu kopieren, daß sich nach außen hin kaum etwas davon verrät [1]).

Diese »innere Nachahmung« ist nun wahrscheinlich eine unentbehrliche Vorbedingung für die Mehrzahl der äußeren Nachahmungshandlungen und reicht so in ihrer biologischen Wirksamkeit weit über das ästhetische Gebiet hinaus. Denn es ist bekannt, daß die meisten äußeren Nachahmungen, wie wir sie besonders beim Kinde antreffen, durchaus nicht in einem unmittelbaren Mitmachen bestehen, sondern sich erst beträchtlich später einstellen, wenn das Vorbild gar nicht mehr vorhanden ist. Zu ihrer vollständigen Erklärung bedarf es wahrscheinlich (wie ich schon 1902 in meinem Buche über den ästhetischen Genuß ausgeführt habe) der Annahme, daß schon beim ersten Wahrnehmen innerliche imitatorische Prozesse stattfinden, die sich dem Organismus einprägen und dann die später hervortretende äußere Imitation ermöglichen.

Ein sehr interessantes Beispiel für die Verwertung dieser Hypothese bietet die eigenartige sprachliche Entwickelung des Sohnes von C. Stumpf, über die dieser Psychologe selbst in einem Vortrag berichtet hat (Zeitschrift f. pädag. Psychol. III. Bd.). Der 1885 geborene Knabe zeigte zuerst eine langsame und wunderliche Sprachentwickelung, indem er sich ein »kindliches Kauderwelsch« mit ungewöhnlicher Konsequenz ausbildete und mit ebenso seltsamer Zähigkeit an dieser für Fremde unverständlichen Sprache festhielt. Am 5. Mai 1888 wurden jedoch die von einem Spaziergang heimkehrenden Eltern durch die Tatsache überrascht, daß ihr Sohn mit einem Male ein fast tadelloses Deutsch sprach, gerade »als ob der heilige Geist über ihn gekommen wäre und ihm die Gabe der Sprache eingegossen hätte« — »er war des Spieles satt geworden«. Nun hatte der Knabe schon lange vorher die Sprache der Erwachsenen genau verstanden. »Aber«, sagt Stumpf,

[1]) Lipps beanstandet es (Ästhetik II, 414), wenn der Ausdruck »Nachahmung« einem ruhenden Objekt gegenüber angewendet wird und dabei doch eine Bewegung wie »sich krümmen«, »auf- und abwogen« gemeint ist. Der Sprachgebrauch ist aber nicht so streng. Wenn mein Blick in einer Gesellschaft auf eine ruhig dasitzende wohlerzogene Person fällt, die sich sehr gerade hält, so richte ich mich vielleicht auch auf und »ahme« durch diese Tätigkeit die gerade Haltung des anderen »nach«. Der genetische Psychologe wird wohl annehmen dürfen, daß zuerst tatsächlich nur Bewegungen nachgeahmt werden, Haltungen erst, wenn man die Bewegungen kennt, die zu ihnen führen. — Zum »inneren Nachsingen« vergleiche man Lalos Ausführungen über den »*chant intérieur*«. Der motorische Reaktionstypus in seinem Gegensatz zu einem bloß auditiven Rezeptionstypus erklärt ihm den Streit der Melodisten und Harmonisten in der Musiktheorie (a. a. O. S. 212).

»daß er die Worte sogleich fast fehlerfrei herausbrachte, nachdem er bis zu diesem Zeitpunkt sozusagen eine fremde Sprache geredet, ist immerhin merkwürdig; denn es gehören dazu auch motorische (von den Bewegungen der Sprachorgane zurückgebliebene) Vorstellungen in der richtigen Aufeinanderfolge, wodurch allein erst die Ausführung der wirklichen in gleicher Weise angeordneten Sprachbewegungen möglich wird.« Daß das Kind sich vorher heimlich im lauten Sprechen geübt hätte, hält Stumpf für ausgeschlossen, da man das hätte bemerken müssen. — Wie erklärt sich das Rätsel? In der Diskussion, die dem Vortrag folgte, hat Dr. P. Möller, ein Arzt, der früher selbst Lehrer gewesen war, die Lösung angedeutet, die mir als die richtige erscheint. »Könnte nun nicht«, fragte er, »der Fall gedacht werden, daß das Kind die hochdeutschen Klangbilder stumm mitgesprochen hat, ebenso wie wir selbst es bei der Erlernung fremder Sprachen an uns bemerken? ... Ich erinnere mich aus meinen Erfahrungen als Lehrer, daß das stumme Mitsprechen bei dem Unterricht in den Seminarklassen eine große Rolle spielt.«

Das vorbereitende innere Nachahmen ist also wahrscheinlich eine unentbehrliche Vorbedingung für tausendfältige imitatorische Erwerbungen, die sich bei dem heranwachsenden Menschen aus der Wahrnehmung seiner Umgebung entwickeln, d. h. es ist als ein Verhalten von allgemein biologischer Zweckmäßigkeit schon vorhanden, ehe es sich zum ästhetischen Spiel der inneren Nachahmung umgestaltet. Wenn wir nun annehmen, daß die motorische Nacherzeugung der bewegten oder ruhenden Form Empfindungen im Bewußtsein auslöst, so wird daraus eine Nachbildung des Objekts durch Bewegungsempfindungen, also eine »kinästhetische Nacherzeugung«, die uns den Weg zu den Gefühlen des ästhetischen »Miterlebens« zeigt. Indem das Kind das vorerzählte Märchen innerlich mitspricht, die gesehenen Bewegungen ringender oder wettlaufender Knaben, die auffallende Haltung eines traurigen oder zornigen Menschen innerlich mitmacht, schafft es sich günstige Bedingungen für jenes organische Ergriffenwerden, ohne das für unsere Theorie eine Gemütsbewegung nicht eintreten könnte. Zum Teil mögen dabei die Bewegungsempfindungen selbst schon Gefühlswerte mit sich führen, zum Teil werden sie nur als Mittel dienen, um die Erregung weiter nach innen zu leiten, so daß sie jene Organe ergreift, die wir als den Hauptsitz des Gefühlslebens betrachten [1]). Jedenfalls können aber auf diesem Wege Bewußtseinsinhalte erzeugt werden, die dem Eindruck entsprechen,

[1]) Diese Weiterleitung ist eine bekannte Tatsache. Wenn man z. B. plötzlich drohend die Stirn runzelt, so schließen sich die Kiefern fester und von da aus bewegt sich eine Erregungswelle nach innen.

als spiele sich in der betrachtenden Person eine Nachbildung der Vorgänge ab, die sich sonst nur fremd im Objekt da draußen zu vollziehen scheinen, d. h. dem Eindruck des inneren Miterlebens. Wenn dann ein solches inneres Miterleben um seiner eigenen Inhalte willen als eine in sich geschlossene »Erlebnissphäre«[1]) genossen wird, so nimmt es als »Spiel der inneren Nachahmung« den Charakter des ästhetischen Genießens an.

Die Mittel der inneren Nachahmung. — Nun wird man bei der »kinästhetischen Nacherzeugung« naturgemäß zuerst an leise Erregungen in den Muskeln der Glieder, des Rumpfes und des Gesichtes denken. In der Tat wird allgemein zugegeben, daß beim intensiven ästhetischen Mitgenießen — man denke etwa an den Zuschauer im Theater — häufig solche Innervationen hervortreten, wie denn überhaupt bei motorisch Veranlagten jede deutliche Bewegungs- und Richtungsvorstellung leicht auf die entsprechenden Muskelpartien einwirkt. Schon Condillac hat von der Musik gesagt, sie schaffe Lustgefühle »durch Nachahmung«, wenn sie durch ihren Rhythmus unseren Körper anreize, die Stellungen und Bewegungen der verschiedenen Leidenschaften anzunehmen. Ich führe zwei Beispiele an, die der Selbstbeobachtung von Personen mit ungewöhnlich starker Veranlagung zu Nachahmungsbewegungen entspringen. Das erste steht bloß an der Grenze des Ästhetischen. »Wenn ich mich in der geeigneten körperlichen Verfassung,« sagt Stricker in seinen »Studien über die Bewegungsvorstellungen«, »in einiger Entfernung von einem Exerzierplatz so aufstelle, daß ich die exerzierende Truppe bequem beobachten kann, ohne aber die Kommandoworte zu verstehen, so werde ich mir gewisser Muskelgefühle so lebhaft bewußt, als würde ich selbst unter dem Kommando stehen und bestrebt sein, demselben Folge zu leisten. Wenn die Gruppe marschiert, begleite ich sie taktmäßig mit Gefühlen in meinen Unterextremitäten; wenn sie Armschwenkungen vornimmt, habe ich ziemlich intensive Muskelgefühle in den Oberarmmuskeln; wenn die Truppe Kehrt macht, so habe ich die Gefühle im Rücken.« Das zweite Beispiel, das uns an die Ausführungen Lotzes erinnern kann, schildert ein ähnliches Verhalten beim Genießen plastischer Kunstwerke. »Wir sind außer stande,« sagen Vernon Lee und Anstruther-Thomson in ihrem Aufsatz über Schönheit und Häßlichkeit (Contemporary Review 1897), »eine sich vorbeugende Figur wie die Mediceische Venus in befriedigender Weise zu betrachten, wenn wir steif aufrecht und mit gespannten Muskeln vor ihr stehen; ebensowenig gelingt uns die richtige Be-

[1]) Vgl. hierzu mein »Seelenleben des Kindes« 2. Aufl., 62, 117 f.

trachtung einer straff aufgerichteten Figur wie des Apoxyomenos, solange wir uns zusammengebeugt und in lässiger Haltung vor ihr befinden. In solchen Fällen scheint die Statue unserem Auge auszuweichen und wir können uns ihre Form nicht recht lebendig machen *(realise)*; wenn wir dagegen unsere eigene Muskulatur der Anspannung oder Lässigkeit in der Haltung der Statue nachahmend anpassen, so wird uns das Kunstwerk sofort zur Realität.«

Wie ich schon andeutete, ist es in Hinsicht auf die Erklärung des Emotionalen nicht nötig, das Hauptgewicht auf die Gefühlswerte zu legen, die ohne weiteres das Eigentum solcher imitatorischen Muskeleinstellungen sein mögen [1]). Es ist wahrscheinlich für viele noch wichtiger, daß diese Einstellungen das Mittel bilden, um die Erregung weiter ins Innere zu leiten, bis sie, besonders im Gebiete der Visceralempfindungen, diejenigen Emotionen hervorruft, die schon früher mit ähnlichen Bewegungen der Glieder, des Rumpfes, des Gesichtes verbunden waren. Gerade darum werden auch bloße Andeutungen und Analogien der wirklich vollzogenen äußeren Handlung genügen können. Sie lösen den tieferliegenden emotionalen Prozeß aus, wie eine schwache Muskelspannung im Schlaf die lebhaftesten Traumemotionen hervorrufen kann — eine Erscheinung, auf die schon Robert Vischer in seiner Schrift über das »optische Formgefühl« vergleichend hingewiesen hat.

Ich sagte: bloße Andeutungen und Analogien werden genügen können. Von hier aus gelangen wir zu zwei anderen Mitteln der kinästhetischen Nacherzeugung, von denen das erste an dieser Stelle nicht eingehender behandelt werden soll. Für die sichtbaren Objekte scheint nämlich nach vielen Zeugnissen die nachahmende Augenbewegung sehr wesentliche Dienste leisten zu können. Man darf allerdings nicht annehmen, daß die Drehungen des Augapfels dem Einzelverlauf der gesehenen Form in genügender Weise zu folgen vermöchten — obwohl wir sehr leicht den deutlichen Eindruck erhalten, als ob das der Fall sei. Ich habe in meinem Buch über den ästhetischen Genuß zu zeigen versucht, daß hier wahrscheinlich reproduktive Faktoren aus dem Gebiete des Tastsinns das Sinnlich-Erlebte zu jenem Eindruck ergänzen. Das Auge selbst »wischt« mit den ihm angemessenen Bewegungen über die Formen des Gegenstandes hin und braucht dabei den Konturen so wenig sklavisch zu folgen, wie etwa ein Zimmermädchen, das eine achteckige Tischplatte abwischt, darum genötigt wäre, eine achteckige Armbewegung auszuführen. Aber die in der Kindheit erworbene enge Verbindung zwischen der

[1]) Gerade hierauf beziehen sich viele der kritischen Bemerkungen von Lipps.

tastenden Hand und dem »nachfahrenden« Auge sorgt dafür, daß die Bewegungsvorstellungen sich in der geschilderten Weise bereichern und modifizieren.

Von allgemeinerer und für das Gefühlsleben größerer Bedeutung scheint mir eine weitere Form der kinästhetischen Nacherzeugung zu sein, nämlich die innere Nachahmung der Form durch den Atmungs- und Sprachapparat. Wir berühren damit vermutlich das am tiefsten eingreifende Mittel unter allen Werkzeugen der kinästhetischen Nachbildung. Dieselbe Ansicht hat bereits 1894 G. Verriest in einem Aufsatz über die physiologischen Grundlagen des rhythmischen Sprechens vertreten (*Rev. Néo-Scolast.* I). Ich entnehme der schon angeführten englischen Arbeit ein Beispiel, das die Nachahmung der Form durch den Atem einem Objekt gegenüber veranschaulicht, welches bei dem Durchschnittsmenschen sicherlich kein solches Verhalten — dafür aber auch kaum ein intensiveres »Miterleben« hervorrufen würde, nämlich gegenüber einem hübschen Kruge. Die Form eines solchen Gefäßes, sagen Vernon Lee und Anstruther-Thomson, versetzt die Lunge in Bewegung. »Die auseinandergehende Biegung der Krugseite wird, während die Augen zu der breitesten Stelle aufsteigen, unmittelbar durch ein Einatmen nachgeahmt *(followed)*; dann folgt ein Ausatmen, und der Brustkorb sinkt langsam zusammen, während die Augen bis zu dem schmalen Hals weitergehen; zuletzt verursacht dann die Erweiterung des Ausgusses wieder ein kurzes Einatmen.«

Ich glaube, wir befinden uns hier vor einer bewußten und vielleicht abnormen Weiterbildung dessen, was auch in normalen Fällen sehr häufig ein unbewußt gewähltes Mittel zur Erreichung des ästhetischen Miterlebens bildet. Bei mir selbst steht, wie mir scheint, die innere Nachahmung durch den Atmungs- und Sprachapparat der Gefühlswirkung nach gewiß nicht allein, aber doch an erster Stelle, und zwar verfahre ich dabei in der Weise, daß die große Bewegung des Aus- und Einatmens ihre der wahrgenommenen optischen oder akustischen Form entsprechende Einzelausbildung durch die äußerst mannigfaltigen Vorgänge im Kehlkopf und im Munde erhält, wie wir sie auch beim »inneren Sprechen« und »inneren Singen« kennen lernen. Es liegt mir fern, zu behaupten, daß hierbei ein Ersatz der wirklichen Bewegungsempfindungen durch entsprechende Erinnerungsbilder einfach ausgeschlossen sei; haben doch die reproduktiven Faktoren schon bei der Ergänzung der unvollständigen Empfindungen zu vollständigen Bewegungsvorstellungen einen sehr bedeutenden Einfluß, gerade wie das auch bei Traumbildern der Fall ist. Aber davon bin ich überzeugt, daß es sich beim intensiven Miterleben auch um wirkliche Empfindungen handelt und daß diese kinästhetischen Empfindungen

für die weitere Ausbreitung der Erregung eine günstigere Bedingung bieten, als es bloße Erinnerungsbilder von Bewegungen tun können. Und ich bin ferner davon überzeugt, daß die Bevorzugung der Atmungsbewegungen bei ästhetisch empfänglichen Personen recht häufig anzutreffen ist. Wenn Goethes Faust den Eindruck der erhabenen Erscheinung des Erdgeistes durch die Worte wiedergibt: »in jenem sel'gen Augenblicke, wie fühlt' ich mich so klein, so groß«, so kommt darin für unsere Theorie freilich nur ein organisches Ergriffensein zum Ausdruck, dem die genauere Beziehung auf bestimmte Empfindungsgebiete fehlt. Wenn dagegen der Lehrer in Riehls »Burg Neideck« bei dem Ausblick auf die große Ebene, die er zum ersten Male sieht, das Gefühl hat, als drohe ihn diese ungeheure Fläche innerlich auseinanderzureißen, so werden wir schon mit großer Wahrscheinlichkeit auf die Atembewegung gewiesen. Noch deutlicher zeigt sich dasselbe organische Verhalten in den Versen, mit denen Isolde Kurz die Größe der stillen Nacht geschildert hat: »Die Brust wird wechselnd eng und weit im Schauer dieser Einsamkeit.« Für den Plastiker Hildebrand ist es eine der Hauptfragen der bildenden Kunst, »ob es einem weit wird um die Brust oder nicht« — und der Kunsthistoriker Wölfflin spricht von dem »großen tiefen Atemzug« cinquecentistischer Porträts. Man kann das natürlich alles im Sinne bloß bildlicher Redewendungen auffassen; für uns ist es mehr.

Es wird sich empfehlen, das bisher Erreichte in kurzen Sätzen zusammenzufassen. 1. Auch die ästhetischen Gemütsbewegungen betrachten wir unter dem Gesichtspunkt, daß sie gefühlsbetonte Organempfindungen als wesentliche Bestandteile enthalten. 2. Auch für die ästhetischen Gemütsbewegungen gilt uns die Ansicht, daß unter den inneren Organempfindungen vielleicht die vasomotorischen, noch mehr aber die Visceralempfindungen und unter ihnen wieder an erster Stelle die mit den Ernährungsapparaten zusammenhängenden Sinnesdaten von besonderer Bedeutung sind. 3. Diejenigen ästhetischen Gemütsbewegungen, die man als Gefühle des Miterlebens zu bezeichnen pflegt, gewinnen den Charakter des »Mit« oder »Nach« durch die »kinästhetische Nacherzeugung« der Form. 4. Diese Nacherzeugung arbeitet stets auch mit Reproduktionen früherer Bewegungen; beim intensiven Miterleben sind jedoch wahrscheinlich immer zugleich gegenwärtige Bewegungsempfindungen im Spiele. 5. Diese Bewegungsempfindungen beziehen sich keineswegs nur auf Innervationen der Glieder, des Rumpfes und des Gesichtes. Auch der Sehapparat und noch mehr der Atmungs- und Sprechapparat gehören zu den körperlichen Mitteln des inneren Nacherlebens. 6. Die kinästhetische Nacherzeugung hat vielleicht schon ihre eigenen, für die Emotion

wichtigen Gefühlstöne; außerdem ist sie aber ein besonders geeignetes Mittel, um die Erregung ins Innere des Organismus zu den Schwerpunkten des emotionalen Lebens weiter zu leiten. 7. Als ein solches Mittel kann die innere Nachahmung in bloßen Andeutungen und Analogien der wirklichen Nachahmungsbewegung bestehen. 8. Die hier geschilderte aktive Form des Genießens ist nicht die einzige, da ihr passiv-kontemplative Formen gegenüberstehen — ich verweise auf die angeführten Schriften von Müller-Freienfels und Lalo, sowie auf meinen Aufsatz über die Ästhetik in der Kuno Fischer-Festschrift.

Die Vorzüge des Atmungs- und Sprechapparates. — Nehmen wir nun an, wir hätten es mit Personen zu tun, deren Miterleben in der zuletzt erwähnten Form der inneren Nachahmung gipfelt: aus welchen Gründen wird sich ein solches Verhalten erklären lassen? Ich denke, es ist nicht schwer, eine Antwort auf diese Frage zu finden. Was den Sprechapparat betrifft, so muß vor allem betont werden, daß hier eine außergewöhnliche, durch lebenslange Übung erworbene Bewegungsfähigkeit vorhanden ist, und daß diese Fähigkeit, wie wir sahen, bei jedem Menschen ganz unabhängig von ihrer ästhetischen Verwertung den Zwecken der Nachahmung zu dienen hat. Vielleicht erklärt es sich auch aus der Gewohnheit des »inneren Sprechens«, daß in diesem Gebiete die zartesten Einstellungen sofort zu vollständigeren Bewegungsvorstellungen (reproduktiv) ergänzt werden und gleichzeitig besonders leicht eine gefühlsreiche »geistige Bedeutung« erhalten [1]). Dazu kommt dann die Atmung, die Wundt »das feinste Reagens auf rasch vorübergehende Modifikationen der Gefühle« genannt hat. Die ihr entspringenden Sinnesdaten gehören selbst schon zu dem Gebiet der Visceralempfindungen, deren zentrale Bedeutung wir mit James anerkannten. Und außerdem steht sie im engsten Konnex mit den übrigen innerorganischen Vorgängen. Wenn man sich fragt, welche unter den verschiedenen inneren Tätigkeiten des Organismus am meisten auf Nachbargebiete übergreift, so steht nach Wundt der Einfluß der Atmung in erster Linie. Stärkere respiratorische Schwankungen ziehen regelmäßig die Herzbewegung sowie das Blutvolumen der Gefäße in Mitleidenschaft, und die mit dem Ein- und Ausatmen verbundene Bewegung des Zwerchfells greift tief in die Gebiete ein, aus denen ein großer Teil unserer Gemütsbewegungen »hervorzubrechen« scheint. — Nur so ist es mir verständlich, daß

[1]) Aus der Verwertung dieses Mittels und aus dem Hinzutreten von Assoziationen erkläre ich mir die interessanten von Vernon Lee (*Revue philosophique* 1905, Nr. 1, 2) mitgeteilten Aufzeichnungen, wonach bei ästhetisch sehr feinfühligen Personen die Form einer Statue oder einer gemalten Gestalt manchmal ein ganz bestimmtes musikalisches Thema »nachzuahmen« scheint.

jenes mit langsamem Einatmen verbundene Experiment, von dem ich im Anfang des zweiten Teiles sprach, trotz der ungünstigen Versuchsbedingungen zu einem immerhin überraschenden Ergebnis führen kann. Nur so wird die gleichfalls schon erwähnte Tatsache erklärbar, daß manche Personen eine schöne Farbe mit dem Atem gleichsam einsaugen, um sie »im Innersten« zu genießen. Und aus denselben Gründen wird man es auch begreifen können, daß sich die kinästhetische Nacherzeugung der Form, die unserem Natur- und Kunstgenuß den Charakter des Miterlebens verleiht, mit Vorliebe dieses eigenartigen Mittels bedient.

Die Selbstversetzung in das Objekt. — Es war meine Absicht, eine bestimmte Seite des ästhetischen Genießens, nämlich das innere Miterleben, unter ausdrücklicher Beschränkung auf den Standpunkt der physiologischen Psychologie zu erörtern. Diese Beschränkung hat unter anderem die Folge gehabt, daß in unseren Betrachtungen nirgends von den tatsächlichen oder zu fordernden Eigenschaften der betrachteten Gegenstände die Rede gewesen ist. Ich möchte zum Schlusse, ohne jenen Standpunkt zu verlassen, doch noch auf eine Eigentümlichkeit der ästhetischen Gegenstände eingehen, die von der Analyse des Miterlebens zu den Problemen des ästhetischen Objekts hinüberlenkt.

Eine solche Beziehung tritt bei der psychologischen Zergliederung des miterlebenden Genießens in der Tat hervor. Wir haben nämlich beim Miterleben häufig den bisher noch nicht berücksichtigten Eindruck, als ob unser eigenes Ich sich während dieser Tätigkeit in dem Objekt befände. Betrachten wir einen Gegenstand, sagt Robert Vischer, so können wir uns ganz folgsam an die Stelle seines inneren Aufbaues setzen, »ungefähr wie die Moosjäger sich in einen Jagdschirm verkriechen, um den Wildenten ungesehen beizukommen«. Diese Selbstversetzung erklärt sich von unserem Standpunkte aus wohl am einfachsten durch eine schwache, aber doch nicht unmerkliche »Lokalisierung« unserer gefühlsbetonten Organempfindungen während der Betrachtung des ästhetischen Objekts [1]). Ich möchte das durch eine Analogie veranschaulichen. Wenn wir einen dicht vor uns befindlichen weißen Kreis auf schwarzem Grund eine Weile starr fixieren, so haben wir bekanntlich hinterher ein deutliches subjektives »Nachbild« des Kreises. Dieses Nachbild hat aber selbst keinen fest bestimmten Ort und heftet sich eben darum beliebigen Körpern an. Wenden wir z. B. den Blick seitwärts nach der Wand, so scheint es

[1]) Vgl. meinen Aufsatz über die Ästhetik in der Kuno Fischer-Festschrift. — Über die »unbestimmte Lokalisation« vieler Organempfindungen siehe Meumann, Arch. f. d. ges. Psychol. IX, 57 f.

direkt auf der viel weiter entfernten Wand aufzusitzen, ja es hat sich auch entsprechend dieser Einfügung verändert: es ist viel größer geworden und es ist stark seitlich verzogen. In analoger Weise können auch unsere Organempfindungen und mit ihnen unsere emotionalen Zustände, da sie während der aufmerksamen Betrachtung eines Gegenstandes nicht deutlich in unserem eigenen Leibe lokalisiert sind, in das Objekt hinüberwandern und sich seiner Eigenart anzupassen suchen. — Diese Annahme leistet, wir mir scheint, in wesentlichen Punkten dasselbe wie die Lehre von Lipps, wonach das Ich wegen seiner Unräumlichkeit überallhin in den Raum versetzt werden kann (vgl. Ästhetik II, 430).

Hierbei kann man drei verschiedene Stadien auseinanderhalten. Sind während der Betrachtung eines Objekts unsere körperlichen Gefühle und Stimmungen, die den Ausdrucksformen des Dinges entsprechen, überhaupt nicht merklich im eigenen Leibe lokalisiert, so erfüllen sie einfach das Objekt: hieraus erwächst nicht nur eine besonders günstige Bedingung für die ästhetische und religiöse Naturbeseelung, sondern auch für das deutlichere Erleben der »wirklichen« Gefühle in der Person, mit der wir reden; denn auch ihr müssen wir so oder in einer abstrakteren Form unsere eigenen Gefühle »leihen«. Sind nun die den Ausdrucksformen entsprechenden gefühlsreichen Organempfindungen immer noch zu schwach und zu wenig deutlich lokalisiert, um unsere Aufmerksamkeit von dem Gegenstand abzulenken, aber doch stark genug, um eine kräftigere Wirkung auf den Gesamtzustand des Bewußtseins auszuüben, so entsteht, wenn sie die aktiv-motorischen Elemente der kinästhetischen Nacherzeugung enthalten, jener Zustand, den wir in der nachträglichen Reflexion als miterlebende Selbstversetzung in das Objekt bezeichnen, d. h. der Zustand, um den es uns hier zu tun ist. Gehen wir endlich noch einen Schritt weiter, so zerbricht die Lokalisation der Zustände in unserem eigenen Leibe den Zauber der Selbstversetzung, und wir sind gezwungen, »zu uns selbst zu kommen«, so daß wir mit verändertem Sinne zitieren können: die Träne quillt — die Erde hat uns wieder[1]).

[1]) An dieser Stelle muß ich nochmals die kritischen Bemerkungen von Lipps berühren. Er sagt, die Anwendung der James-Langeschen Theorie führe zu der widersinnigen Forderung, daß wir während der ästhetischen Betrachtung des Objekts zugleich auf die körperlichen Organe »hinblicken« (II, 437), die körperlichen Vorgänge zum Gegenstand unserer Aufmerksamkeit machen müßten. »Diese Forderung«, sagt er (II, 430), »stützt sich auf eine Tatsache, über die man nicht nötig haben sollte, irgend jemanden zu belehren. Jedermann weiß, Vorgänge und Zustände in meinem Körper können da sein, und an sich stark gefühlsbetont sein, ohne daß ich doch das Lust- oder Unlustgefühl, das zu wecken sie an sich geeignet sind, tatsächlich habe. Es braucht nur meine Aufmerksamkeit von ihnen ab-

Damit habe ich eine Grenze erreicht, die ich nicht überschreiten möchte. Nur auf einen Punkt sei noch hingewiesen. Aus der engen Beziehung des inneren Erlebens auf das wahrgenommene Objekt können sich Konsequenzen für die »zu fordernde« Beschaffenheit der Gegenstände ergeben, so daß sich damit eine Brücke von der rein psychologischen Analyse zu einer normgebenden Ästhetik baut. Wir könnten von unserem Standpunkt aus die Norm aufstellen: das Natur- oder Kunsterzeugnis muß, wenn wir es rein genießen sollen, so beschaffen sein, daß es sich, wie Lotze sagt, »in Harmonie mit den innersten Bedingungen unserer eigenen individuellen Existenz« befindet.

---

gelenkt zu sein. Ich habe etwa Hunger, achte aber nicht auf diesen körperlichen Zustand, weil etwas anderes, ein außer dem Körper liegendes Objekt, ein sinnlicher Gegenstand etwa, oder weil eine wissenschaftliche Überlegung oder dergleichen meine Aufmerksamkeit ganz in Anspruch nimmt. Dann bleibt der körperliche Zustand bestehen; ich werde durch diese Ablenkung der Aufmerksamkeit nicht etwa satt; aber ich empfinde den Hunger nicht mehr oder die Hungerempfindung tritt in den ‚Hintergrund meines Bewußtseins'.«

Hierzu möchte ich folgendes bemerken: Der Hunger oder Durst tritt, wie mir scheint, nur dann in den Hintergrund, wenn wir uns Gegenständen zuwenden, die gar nichts mit diesen Gefühlen zu tun haben. Die Konzentration auf eine wirkliche Speise oder auf das Objektiv, »daß wir nichts zu essen haben«, ist dagegen sehr geeignet, die Unlust des Hungers recht intensiv hervortreten zu lassen; und auf einer heißen Fußtour kann die Anregung, sich ein Glas Pilsner vorzustellen, eine langjährige Freundschaft in Gefahr bringen. Hunger und Durst können sich also während der Konzentration auf einen geeigneten Gegenstand sehr intensiv im Bewußtsein geltend machen, während bekanntlich die Hinwendung der Aufmerksamkeit auf den emotionalen Vorgang selbst eher geeignet ist, seinen Lust- oder Unlustcharakter herabzusetzen.

V.

Die Theorie des Romans als die Poesie der Poesie in der Frühromantik.

Von

Frieda Margolin.

Meine Aufgabe ist, die Theorie der bewußten Ideendichtung, die in dem Roman ihren Gipfel erreicht, in der Frühromantik darzustellen[1]).

Indem ich mir der Schwierigkeit dieses Problems, welches den Mittelpunkt der romantischen Weltanschauung bildet, wohl bewußt bin, würde ich mich freuen, auch nur zur geschichtlichen Orientierung in dieser Frage beitragen zu können.

In der Darlegung dieser Theorie habe ich zwei Begriffe im Auge gehabt: Ethik im weiteren Sinne, als die Summe aller ideellen Werte, und Geschichte; denn die Theorie der romantischen Dichtung ist meines Erachtens die romantische Geschichtsphilosophie.

Die Frühromantiker sahen nicht, wie etwa Herder, der nach Haym[2]) ihnen die Theorie des Romans vorweggenommen hatte, im Roman eine Darstellungsform, welche alles Mögliche in sich aufnehmen und alle Gattungen und Arten der Poesie umfassen kann; es handelt sich bei ihnen vielmehr im Roman um die ideelle Auffassung der Wirklichkeit und um die aus diesem Inhalte folgende Mischung aller Formen des Stils. Aus diesem Inhalte folgt auch die humoristische Form, die zwischen den ideellen Werten und ihrer stofflichen Verkörperung ein Gleichgewicht herstellt. Die Ironie eines Friedrich Schlegel, nicht minder wie die eines Novalis, hat wenig mit dem Witz eines Brentano oder der Selbstparodie Heines zu tun.

Ich identifiziere die romantische Poesie mit dem Roman schon deswegen, weil die Romantiker die Forderungen, die an die romantische Poesie gestellt werden, auch dem Roman gegenüber geltend machen, aber der Roman ist zugleich der Gipfel der romantischen Poesie, denn

---

[1]) Diese Arbeit bildet nur ein Kapitel einer größeren Arbeit »Die Theorie des Romans in der Frühromantik«.

[2]) Siehe Haym, Herder Bd. II, S. 634 und »Die romantische Schule« von Haym S. 198 und 379.

die retardierende Natur des Romans erlaubt, die ideellen Werte in Harmonie mit ihrer stofflichen Verkörperung zu bringen.

Die Tatsache, daß Friedrich Schlegel in seiner Jugendschrift »Über das Studium der griechischen Poesie« in dem Drama die höchste Poesie sah, widerspricht nicht der hier dargelegten Auffassung des Romans, die übrigens fast von allen Erforschern der Romantik vertreten wird [1]). Nicht das Drama überhaupt, sondern die »philosophische Tragödie« [2]), die im Unterschied von der griechischen ästhetischen, auf »die höchste Harmonie« ausgehenden Tragödie, die Disharmonie zwischen der »Menschheit«, d. h. den Ideen und dem »Schicksal«, oder, mit anderen Worten, ihrer sinnlichen Verkörperung, zum Gegenstand hat, ist ihm der Gipfel der Poesie [2]). Als Beispiel dieser philosophischen Tragödie führt er »Hamlet« [3]) an. Und über die Beziehung Hamlets zum Roman hat sich Friedrich Schlegel glücklicherweise ganz unzweideutig in dem Aufsatz »Über Goethes Meister« ausgesprochen. Da heißt es: »Durch seine« (Hamlets) »retardierende Natur kann das Stück dem Roman, der sein Wesen eben darin setzt, bis zu Verwechslungen verwandt scheinen« [4]).

Für die Theorie der bewußten Ideendichtung in der Frühromantik kommen hauptsächlich Friedrich Schlegel und Novalis in Betracht, denn sie sind die eigentlichen Theoretiker der romantischen Philosophie; wie nahe sie sich einander fühlten, zeigt das Ideenfragment von Friedrich Schlegel: »... Was du gedacht hast«, ruft Friedrich Schlegel Novalis zu, »denke ich, was ich gedacht, wirst du denken, oder hast es schon gedacht. Es gibt Mißverständnisse, die das höchste Einverständnis nur bestätigen [5])«. Wilhelm Schlegel führe ich nur dort an, wo er die Ansichten von Novalis und Friedrich Schlegel in eine allgemein verständliche Sprache zu übersetzen wußte. Die Quelle aber der romantischen Weltanschauung ist die »Wissenschaftslehre« des völlig unromantischen Philosophen Fichte, der den ganzen romantischen Kreis entschieden beeinflußt hatte [6]).

---

[1]) Auf diese Tatsache stützt sich Marie Joachimi in ihrer Ablehnung der Identifizierung der romantischen Poesie mit dem Roman. Siehe ihre »Weltanschauung der deutschen Romantik« S. 118, Anmerkung (Polemik gegen Haym) und S. 231 bis 233. In dieser Ablehnung steht sie ganz allein.

[2]) Friedrich Schlegel Bd. I, S. 107.

[3]) Friedrich Schlegel Bd. I, S. 107/8, Anmerkung.

[4]) Friedrich Schlegel Bd. II, S. 177.

[5]) Friedrich Schlegel Bd. II, S. 307.

[6]) An dieser Stelle möchte ich meinem verehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Oskar F. Walzel, für die Anregung zu dieser Arbeit und für manches Entgegenkommen während meines Studiums zu Bern vielen Dank sagen.

Ich zitiere Friedrich, Wilhelm Schlegels »Berliner Vorlesungen« und Novalis

Die vielen Romane der vorromantischen Periode fanden eine scharfe Kritik bei den Romantikern, insbesondere bei Wilhelm Schlegel in seinen »Berliner Vorlesungen« [1]). Die Romandichter, meint er da, kommen dem Geschmacke des Publikums, das sein eigenes inhaltsloses Leben nur bequemer eingerichtet in den Büchern sehen will, entgegen. Der eine Romandichter hat Erfolg durch sein Talent, die Heftigkeit charakterloser Affekte zu schildern; ein anderer, wie z. B. Lafontaine, kommt der Empfindsamkeit der Leser entgegen, er geht auf die wäßrige Moral und auf das Effektvolle aus; er schreibt viele Romane, aber sein eigenes Leben ist zu leer, um nur einen Roman schreiben zu können, denn ein großes Leben gehört dazu, um nur einen Roman zu schreiben. Diesen einen Roman hat eben Goethe in seinem »Wilhelm Meister« gegeben, und unter den unzähligen verschiedenartigen Romanen ragt dieses Werk, als anschauliches Bild für die Poetik der Romantiker, hervor. Dieser Roman stellt eine Idee dar — die Idee der harmonischen Entwickelung, oder der Lebenskunst, um mit den Romantikern zu sprechen; diese Dichtung ist bewußte organische Dichtung, — sie ist Poesie der Poesie; und von allen Gesichtspunkten seiner Poetik konnte Friedrich Schlegel sagen: »Wer Goethes Meister gehörig charakterisierte, der hätte damit wohl eigentlich gesagt, was es jetzt an der Zeit ist in der Poesie. Er dürfte sich, was poetische Kritik betrifft, immer zur Ruhe setzen [2]).«

Der Roman als die Poesie der Poesie in der Frühromantik.

Im Atemholen sind zweierlei Gnaden:
Die Luft einziehen, sich ihrer entladen;
Jenes bedrängt, dieses erfrischt;
So wunderbar ist das Leben gemischt.
Du danke Gott, wenn er dich preßt,
Und dank' ihm, wenn er dich wieder entläßt.
(Goethe. West-östlicher Diwan.)

Die Autonomie des Willens, die von Kant ausging und in Fichte ihre letzte Zuspitzung fand, war das Losungswort der jungen Romantiker. Schon in einer seiner ersten Jugendschriften, in dem Aufsatz »Über das Studium der griechischen Poesie«, stellte Friedrich Schlegel die Freiheit als das Ziel und Resultat aller menschlichen Entwickelung

nach den Ausgaben von Jakob Minor. Folgende Verkürzungen mache ich: die Briefe von Friedrich Schlegel an Wilhelm Schlegel, herausgegeben von Oskar F. Walzel = Schlbr., Athenäumsfragmente = Athfr., Lyzeumsfragmente = Lfr., Kürschners Nationalliteratur = K. N. L., Reclam-Ausgabe = Recl.-Ausg.

[1]) Berliner Vorlesungen Bd. II, S. 20.

[2]) Lfr. Nr. 120.

und Kultur auf. Novalis wollte durch sein persönliches Leben, durch die Treue in der Liebe bis in den Tod, die Macht des menschlichen Willens dartun [1]). Einzig und allein durch die Festigkeit des Wunsches glaubte er, den natürlichen Tod herbeiführen zu können, denn es ist »eine Kraft im Menschen ... die unter sorgsamer Pflege sich zu einer sonderbaren Energie entwickeln kann« [2]). Und unter diesen Gesichtspunkt faßt er Fichtes Philosophie, wenn er sagt: »Fichtes Ausführung seiner Idee ist wohl der beste Beweis des Idealismus. Was ich will, das kann ich. Bei dem Menschen ist kein Ding unmöglich [3]).«

Fichte behauptete die Freiheit des Menschen nicht nur als intelligiblen Wesens, wie es Kant tat, nach welchem die Persönlichkeit da frei handelt, wo sie ihrem intelligiblen Charakter, dem Gewissen, gehorcht, sondern auch in der empirischen Welt ist der Mensch nach Fichte frei; denn die empirischen Bestimmungen sind die eignen Handlungen des Ich; der Mensch braucht nur der transzendentalen Tätigkeiten seiner Intelligenz bewußt zu werden, um einzusehen, daß diese Welt ein Produkt des freien Willens und des letzteren wegen da ist. Nur durch die Tätigkeit unseres Geistes sind wir in der Welt befangen und unserer Freiheit beraubt; wir müssen jeder Stufe unseres Daseins bewußt werden, um zur weiteren Freiheit zu gelangen. Die Erkenntnis führt zur Freiheit und zur Macht. »Wenn unsere Intelligenz und unsere Welt harmonieren, so sind wir Gott gleich [4])« meint Novalis. »Gott werden, sich bilden, sind« nach Friedrich Schlegel »Ausdrücke, die einerlei bedeuten« [5]).

Bei Fichte handelt es sich um den alles überwindenden göttlichen Willen; er braucht einen Widerstand, um sich betätigen zu können, und diesen findet er in der empirischen Natur des Menschen, die immer wieder überwunden werden muß.

Die Romantiker sahen aber mit Goethe überall den unendlichen, alles organisierenden schöpferischen Geist [6]). Alles ist Geist; die Natur ist nur verschleierter Geist.

Nicht auf die Überwindung, wie der Fichtesche göttliche Wille, sondern auf die mannigfaltige Entwickelung seiner selbst geht der Geist aus. Er liegt unbewußt in der Natur, wie im Menschen.

Solange der Mensch der Tätigkeit seines Geistes nicht bewußt ist,

---

[1]) Tagebuch. Werke Bd. II.

[2]) Brief an seinen Biographen Just. Werke Bd. I, S. LXIII.

[3]) Werke Bd. II, S. 178, Nr. 14.

[4]) Novalis Bd. III, S. 102, Nr. 455.

[5]) Friedrich Schlegel, Athfr. Nr. 262.

[6]) Friedrich Schlegel spricht diese Ansicht ganz entschieden in seinem »Gespräch über die Poesie« (Bd. II, S. 339) vom Jahre 1800 aus.

kann er, wie Fichte lehrte, nicht frei handeln; um frei zu handeln, muß er den Geist zum Bewußtsein bringen; das tut der Mensch in der Geschichte, im Leben. Daher nannte Novalis das Leben »ein moralisches Prinzip« [1]).

Der Mensch trägt das ganze Universum, d. h. den unendlichen Geist, in sich. »Die Tiefen unseres Geistes kennen wir nicht. Nach innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns, oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft [2]).«

Es muß ein äußerer Reiz hinzukommen, damit er den Geist aus dem Felde des Unbewußten ins Bewußtsein erhebt: der Reiz veranlaßt nur die Tätigkeit des Geistes, und in seiner Tätigkeit wird der letztere erkannt.

Fichtes Wissenschaftslehre ergriff die Romantiker eben durch die Verkündigung, daß die Welt ein Erzeugnis des Ich sei, daß die Erkenntnis, die auch Selbsterkenntnis ist, von innen komme.

Zugleich aber, ausgehend von dem alles organisierenden Geiste, der in dem Schaffen des Künstlers leibhaftig zu Tage tritt, fanden die Romantiker die Methode Fichtes »nicht poetisch, steif« [3]). »Es wäre wohl möglich,« meint Novalis, »daß Fichte Erfinder einer ganz neuen Art, zu denken wäre, für die die Sprache noch keinen Namen hat. Der Erfinder ist vielleicht nicht der fertigste und sinnreichste Künstler auf seinem Instrumente, ob ich gleich nicht sage, daß es so sei. Es ist aber wahrscheinlich, daß es Menschen gibt und geben wird, die weit besser fichtisieren werden als Fichte. Es können wunderbare Kunstwerke hier entstehen, wenn man das Fichtisieren erst artistisch zu treiben beginnt [4]).«

Die Poesie, welche die Romantiker in dem Ich Fichtes entbehrten, fanden sie im Gemüt des Menschen. »Gemüt ist die Poesie der erhabenen Vernunft [5]).« — »Gemüt — Harmonie aller Geisteskräfte — gleiche Stimmung und harmonisches Spiel der ganzen Seele [6])«.

Mir scheint, daß die Verlegung des Schwerpunktes von der überindividuellen Vernunft Fichtes in das Gemüt, auf dessen Kräftespiel die organisierende Tätigkeit des Künstlers beruht, alle romantischen Modifikationen der Fichteschen Lehre bedingt.

Der schöpferische Geist kann seine Kraft nur in einzelnen Indi-

---

[1]) Novalis Bd. III, S. 228, Nr. 389.

[2]) Novalis Bd. II, S. 114. Dazu siehe Friedrich Schlegel, Athfr. Nr. 121, nach welchem der Mensch eine Monade ist, die die ganze Welt in sich enthält.

[3]) Novalis Bd. III, S. 190, Nr. 137.

[4]) Novalis Bd. III, S. 171/2, Nr. 28.

[5]) Athfr. Nr. 339.

[6]) Novalis Bd. III, S. 99, Nr. 194.

viduen entfalten, wo er die Teile schöpferisch zu einem Ganzen organisiert; sein Wesen ist künstlerischer Natur, und auch die Erkenntnis dieses Geistes kann nicht abstrakt begrifflich sein, wie bei Fichte. In jeder individuellen Gestalt müssen wir den Geist nacherleben, um seine Mannigfaltigkeit zu erkennen; zugleich werden wir des in uns liegenden Geistes bewußt, da der organisierende Geist in uns und außer uns derselbe ist.

Die begriffliche Erkenntnis, welche Fichte lehrte, geht auf die Aufhebung alles Individuellen und dessen Auflösung in die Kategorien des überindividuellen erkenntnis-theoretischen Ich aus. Der Romantiker dagegen muß alles in sich aufnehmen, um seines eigenen mannigfaltigen unendlichen Geistes bewußt zu werden; er will jedes Individuelle erfassen, da jedes Individuelle auf seine Weise den organisierenden Geist repräsentiert, auch er erstrebt also Allgemeingültigkeit in der Erkenntnis, denn das Individuelle interessiert ihn, insofern es den organisierenden Geist in sich darstellt.

Das Individuelle kann nur von dem Gesamtmenschen durch das Gefühl, wie schon Hamann lehrte, erfaßt werden[1]). Mit dem Individuellen wird zugleich der schöpferische Geist gefühlt und erlebt — der organisierende Geist wird also zum Erlebnis. Die Romantik ist daher nach Novalis »Absolutisierung, Universalisierung, Klassifikation des individuellen Moments« ...[2]).

Hier ist der Punkt, wo die Romantiker das überindividuelle erkenntnistheoretische Ich Fichtes zu modifizieren suchten. »Fichtes Ich ist ein Robinson, eine wissenschaftliche Fiktion[3]).« Zu diesem Ich fügten sie das individuelle Ich hinzu. »... Die Personalität ist das romantische Element des Ichs[4]).« Und für Friedrich Schlegel ist »der eigentliche Wert, ja die Tugend des Menschen, seine Originalität[5]).«

Jedes Ding, als Träger des unendlichen Geistes, kann sich verschiedentlich spiegeln in dem Menschen und seine organisierende Tätigkeit hervorrufen: es erweckt zunächst ein individuelles Gefühl, wodurch es angeeignet wird, d. h. das Ding wird erlebt.

Es gibt aber passive und aktive Erlebnisse. Ein passives Erlebnis erregt nicht die Tätigkeit des organisierenden Geistes, d. h. es gibt keine Erkenntnis über unseren Geist; dieses Erlebnis geht spurlos

---

[1]) Daher meint Novalis in den »Lehrlingen zu Sais«, daß »das Denken ... nur ein Traum des Fühlens, ein erstorbenes Fühlen, ein blaßgraues, schwaches Leben« sei (Bd. IV, S. 26).

[2]) Novalis Bd. III, S. 349, Nr. 970.

[3]) Novalis Bd. III, S. 379, Nr. 1103.

[4]) Novalis Bd. III, S. 64, Nr. 323.

[5]) Friedrich Schlegel Bd. II, S. 362, 41—42.

vorüber, während bei einem aktiven Erlebnis das Gefühl in das Gebiet des Geistes erhoben wird und eine Idee entsteht. Friedrich Schlegel hat geradezu die Idee, welche in jeder romantischen Dichtung herrschen muß [1]), als geistiges Gefühl bezeichnet [2]). — Man nennt mit Recht die Romantiker die Entdecker der Geschichte und des Unbewußten. Sie waren es, die die Kontinuität der geschichtlichen Entwickelung auf allen Gebieten des kulturellen Lebens, in der Kunst, Wissenschaft, Literatur, Politik, hervorhoben.

Das Leben ist dazu da, damit der Geist aus dem Unbewußten zum Bewußtsein komme und sich realisiere. »Jetzt ist der Geist aus Instinkt Geist — ein Naturgeist; er soll Vernunftgeist aus Besonnenheit und durch Kunst Geist sein [3]).« Diesen Gedanken führt Friedrich Schlegel fast in allen seinen Schriften durch. Der bewußt gewordene Geist ist das philosophische »Reich Gottes« für alle Zeitgenossen. »Der revolutionäre Wunsch, das Reich Gottes zu realisieren, ist der elastische Punkt der progressiven Bildung, und der Anfang der modernen Geschichte. Was in gar keiner Beziehung aufs Reich Gottes steht, ist in ihr nur Nebensache [4]).«

In diesem Bewußtwerden des Geistes gibt es keine Sprünge; die Entwickelung geht allmählich. Die Menschheit, die in sich den unentwickelten Geist trägt, braucht auf jeder Stufe der Entwickelung entsprechende Reize, um die Tätigkeit des Geistes hervorzurufen. Der Mensch kann vieles in sich aufnehmen, aber wenn es in seinen psychischen Gesamtkomplex nicht hineinpaßt, so wird es in ihm nicht zum aktiven Erlebnis; diese Art der Erlebnisse, d. h. die passiven, gehen für ihn spurlos vorüber.

Jede Zeit hat ihren Geist, den der Mensch in sich erkennen muß, um frei zu werden. »Es gibt keine Selbstkenntnis, als die historische. Niemand weiß, was er ist, wer nicht weiß, was ... der Genius des Zeitalters« ist [5]). Daher ist »die höchste Aufgabe der Bildung, sich seines transzendentalen Selbst« (des unbewußten Geistes in uns) »zu bemächtigen, das Ich seines Ichs zugleich zu sein« [6]).

Die Außenwelt wirkt als Reiz zur Selbstkenntnis für unsern Geist, denn jede Erkenntnis ist Selbsterkenntnis. »Wie kann ein Mensch Sinn für etwas haben,« fragt Novalis, »wenn er nicht den Keim davon

[1]) Siehe Friedrich Schlegel Bd. II, S. 373. Ein Buch wird zum Werke »durch das Band der Ideen, durch einen geistigen Zentralpunkt«.

[2]) Friedrich Schlegel Bd. II, S. 371.

[3]) Novalis Bd. II, S. 210, Nr. 132.

[4]) Athfr. Nr. 222.

[5]) Friedrich Schlegel, Ideen Nr. 139.

[6]) Novalis Bd. II, S. 117, Nr. 28.

in sich hat? Was ich verstehen soll, muß sich in mir organisch entwickeln; und was ich zu lernen scheine, ist nur Nahrung, Inzitament des Organismus [1].«

Durch das Gefühl ergreift der Mensch das Individuelle, die Außenwelt; dieses Gefühl wird zur Idee erhoben. Der Reiz weckt den unbewußten Geist aus seiner Monotonie; es entsteht eine Disharmonie, ein Problem, welches das Gemüt in eine Idee harmonisch auflöst; denn das Gemüt ist das Vermögen der Harmonie [2].

In jedem aktiven Erlebnis ist die Sinnenwelt durch das Gefühl repräsentiert, und durch die Idee die Geisterwelt. »Wir müssen«, sagt Novalis, »durchgehends auf den synthetischen Zusammenhang des Entgegengesetzten reflektieren, also auch zwischen Sinnen- und Geisterwelt. In den Produkten jeder Welt ist das Eigentümliche und Prädominierende. Die Idee hängt so gut an der Sinnenwelt, als das Gefühl an der Geisterwelt [3].« In der Seele, in dem Individuum, vereinigen sich diese beide Welten. »Der Sitz der Seele ist da, wo sich Innenwelt und Außenwelt berühren [4].«

Ricarda Huch hat bei der Charakteristik Schillers und Goethes die zwei Arten der Erlebnisse, die passiven und aktiven, in dem weiblichen und männlichen Charakter versinnbildlicht [5]. In dem Weibe fließt die Mannigfaltigkeit der Erlebnisse durcheinander; das Weib ist empfänglich für die Außenwelt, aber es erhebt nicht seine Gefühle zu Gedanken und kann sie nicht nach außen realisieren, während der Mann diese Mannigfaltigkeit der Empfänglichkeit nicht besitzt; aber jedes Gefühl wird bei ihm gleich zum Gedanken, welchen er leicht nach außen realisiert, denn die Erkenntnis führt zum Handeln.

Der Wille war der Ausgangspunkt der Erkenntnis. Der organisierende Geist spricht sich im Menschen als Trieb aus.

Im Gegensatz zu dem alles Individuelle überwindenden Willen Fichtes sucht der organisierende Geist seine Mannigfaltigkeit in den verschiedenen Trieben der Wesen der Welt zu entfalten. Das Gewissen spricht nicht mehr in allgemeinen Maximen, sondern in dem Grundtriebe jedes Wesens. Der einzelne Wille ist bei Fichte nach den Romantikern nicht autonom und insofern auch nicht moralisch: er dient einem überindividuellen Willen, die Freiheit des Menschen muß aber aus seinem Wesen, aus seinem Grundtriebe fließen. Wer sich bildet, seinen Trieb erkennt und danach handelt, der ist frei, moralisch

[1]) Novalis Bd. II, S. 114, Nr. 18.
[2]) Siehe dazu Novalis Bd. II, S. 191, Nr. 51.
[3]) Novalis Bd. III, S. 160.
[4]) Novalis Bd. II, S. 114, Nr. 19.
[5]) Ricarda Huch, Blütezeit der Romantik S. 207—210.

und genial. »Alle Bildung führt zu dem,« sagt Sylvester zu Heinrich, »was man nicht anders wie Freiheit nennen kann, ohnerachtet damit nicht ein bloßer Begriff, sondern der schaffende Grund alles Daseins bezeichnet werden soll. Diese Freiheit ist Meisterschaft . . . Die Gegenstände seiner Kunst sind sein und stehen in seinem Belieben, und er wird von ihnen nicht gefesselt oder gehemmt. Und gerade diese allumfassende Freiheit, Meisterschaft oder Herrschaft ist das Wesen, der Trieb des Gewissens. In ihm offenbart sich die heilige Eigentümlichkeit, das unmittelbare Schaffen der Persönlichkeit, und jede Handlung des Meisters ist zugleich Kundwerdung der hohen einfachen, unverwickelten Welt, — Gottes Wort[1].«

Jeder Mensch, insofern er den unendlichen Geist in seinem Grundtriebe erkennt und ihn verwirklicht, hat Genie. »Wozu man ernstlich Lust, Triebe hat, dazu hat man Genie[2].« »Jeder vollständige Mensch hat einen Genius. Die wahre Tugend ist Genialität[3].« Daher meint Friedrich Schlegel, daß man von jedem wie Bildung, als deren Resultat auch Genie fordern soll. »Genie ist zwar nicht Sache der Willkür, aber doch der Freiheit, wie Witz, Liebe und Glaube, die einst Künste und Wissenschaften werden müssen. Man soll von jedermann Genie fordern, aber ohne es zu erwarten. Ein Kantianer würde dies den kategorischen Imperativ der Genialität nennen[4].«

Man pflegt zu sagen, daß die Romantiker das Genie unterschätzt haben, indem sie jeden Menschen zum Genie machten; das Verhältnis ist aber gerade umgekehrt. Sie haben den Wert des Menschen hoch gesteigert: das moralische Wesen des Menschen ist, wie Fichte lehrte, Tätigkeit; darin gehen die Romantiker mit Fichte zusammen; sie modifizieren Fichtes Lehre, indem sie die Tätigkeit seiner überindividuellen Vernunft mit der künstlerischen Tätigkeit des Gemüts verwechseln; der Mensch, der sein Gemüt nicht bildet, nicht erkennt und danach handelt, ist nicht mehr Mensch. »Jeder ungebildete Mensch ist die Karrikatur von sich selbst[5].«

In dem Künstler ist der Geist tätig; die äußeren Objekte sind nur Reize für seinen tätigen Geist zur Bildung der Ideen; er fühlt, veranlaßt durch die Objekte, »heraus«, d. h. er legt in die Objekte seine Ideen hinein. »Eigentlich wird in allen echten Künsten eine Idee, ein Geist realisiert — von innen heraus produziert — die Geisterwelt[6].«

---

[1]) Novalis Bd. IV, S. 232/3.
[2]) Novalis Bd. III, S. 105, Nr. 476.
[3]) Friedrich Schlegel, Ideen Nr. 36.
[4]) Friedrich Schlegel, Lfr. Nr. 16.
[5]) Friedrich Schlegel, Athfr. 63.
[6]) Novalis Bd. II, S. 261, Nr. 274.

Jeder Mensch könnte ein Künstler sein; die Trägheit seines Geistes hindert ihn daran. Der Unterschied zwischen dem gewöhnlichen Menschen und dem Künstler ist nach Novalis folgender: »Der Künstler hat den Keim des selbstbildenden Lebens in seinen Organen belebt, die Reizbarkeit derselben für den Geist erhöht, und ist mithin im stande, Ideen nach Belieben, ohne äußere Sollizitation, durch sie herauszuströmen, sie als Werkzeuge zu beliebigen Modifikationen der wirklichen Welt zu gebrauchen [1]).« Der gewöhnliche Mensch ist der Trägheit seines Geistes wegen nicht im stande, Ideen zu bilden und in deren Lichte die Dinge zu betrachten: sie kommen ihm alltäglich vor.

Indem das Genie seinem Gewissen gemäß handelt, realisiert es den unbewußten schöpferischen Geist, sei es in der Geschichte oder in der Poesie.

In der Geschichte, im Leben kommt der Geist nicht rein zum Vorschein, im Kampfe mit der trägen Natur bleibt er hinter den Erscheinungen; nur »das müßige Gewissen in einer glatten nicht widerstehenden Welt wird zum fesselnden Gespräche, zur alles erzählenden Fabel«, sagt Heinrich zu Sylvester [2]). Die Dichter erkennen den allgemeinen Geist aller Erscheinungen in sich, in dessen Lichte sie die Geschichte darstellen, daher meint Graf von Hohenzollern: »Die Dichter mögen sich auf jene Kunst, Begebenheiten schicklich zu verknüpfen, verstehen. In ihren Erzählungen und Fabeln habe ich mit stillem Vergnügen ihr zartes Gefühl für den geheimnisvollen Geist des Lebens bemerkt. Es ist mehr Wahrheit in ihren Märchen, als in gelehrten Chroniken. Sind auch ihre Personen und deren Schicksale erfunden: so ist doch der Sinn, in dem sie erfunden sind, wahrhaft und natürlich ... Wir verlangen nach der Anschauung der großen einfachen Seele der Zeiterscheinungen, und finden wir diesen Wunsch gewährt, so kümmern wir uns nicht um die zufällige Existenz ihrer äußeren Figuren [3]).« »Die romantische Poesie kann ... ein Bild des Zeitalters werden [4]).«

Die Dichtung ist also eine moralische Tat.

Wie jedem Handeln, so geht auch der Dichtung, in der sich der unbewußte Geist realisiert, die Erkenntnis voraus.

Die Erkenntnis erfolgt, wie ich schon oben zu zeigen versuchte, durch ein aktives Erlebnis.

In der romantischen Liebe ist solch ein aktives Erlebnis gegeben.

[1]) Novalis Bd. II, S. 228, Nr. 204.
[2]) Novalis Bd. IV, S. 234.
[3]) Novalis Bd. IV, S. 234.
[4]) Athfr. Nr. 116.

Die romantische Liebe geht auf die Vereinigung zweier Individuen in ihrem ewigen Wesen aus. Sie kommt, wie jedes unmittelbare Erlebnis, wie von selbst und ist frei; denn erst, wenn sie da ist, erkennen die einander Liebenden ihre scheinbar vorherbestimmte Zusammengehörigkeit und die Notwendigkeit dieser Liebe. »Wahre Liebe«, meint Friedrich Schlegel, »sollte ihrem Ursprunge nach zugleich ganz willkürlich und ganz zufällig sein, und zugleich notwendig und frei scheinen; ihrem Charakter nach aber zugleich Bestimmung und Tugend sein, ein Geheimnis und ein Wunder scheinen [1]).« In dieser Liebe wird ein Individuum in seiner Eigentümlichkeit von dem zweiten durch das innerste individuellste Gefühl erfaßt, welches zur Selbsterkenntnis wird; denn liebend begreift das Individuum zugleich mit der Erkenntnis des anderen auch sein eigenes Wesen. Daher war die Liebe für die Romantiker das höchste Erkenntnis- und Selbsterkenntnismittel.

An die romantische Liebe und deren Folgen, die Erkenntnis und das Handeln, mag wohl Novalis gedacht haben, wenn er in den »Lehrlingen zu Sais« die Natur im Sinne des Geistes, der sich verwirklicht hat, von einem Lehrling als Produkt der Liebe aufgefaßt werden läßt. »Der denkende Mensch«, sagt der betreffende Lehrling, »kehrt zur ursprünglichen Funktion seines Daseins, zur schaffenden Betrachtung, zu jenem Punkte zurück, wo Hervorbringen und Wissen in der wundervollsten Wechselverbindung standen, zu jenem schöpferischen Moment des eigentlichen Genusses, des inneren Selbstempfängnisses. Wenn er nun ganz in die Beschauung dieser Urerscheinung versinkt, so entfaltet sich vor ihm in neu entstehenden Zeiten und Räumen, wie ein unermeßliches Schauspiel, die Erzeugungsgeschichte der Natur, und jeder feste Punkt, der sich in der unendlichen Flüssigkeit ansetzt, wird ihm eine neue Offenbarung des Genius der Liebe, ein neues Band des Du und des Ich [2]).«

Auch die Dichtung, die den bewußtgewordenen Geist in der Poesie darstellt, muß von einem ähnlichen aktiven Erlebnis ausgehen.

Das Erlebnis ist zunächst ein eigentümlich ausgeprägter individueller Vorgang in jedem Menschen; in diesem Sinne meint Novalis: »Je persönlicher, lokaler, temporeller, eigentümlicher ein Gedicht ist, desto näher steht es dem Zentro der Poesie [3]).« Dasselbe »gilt auch vom Roman« [4]). Die Romantiker wollten Gelegenheitsdichtung, wie sie Goethe dichtete: nur was erlebt ist, davon soll gedichtet werden; in der romantischen Poesie »erklingt, was früh erklang. Glück und Unglück wird Gesang«.

[1]) Athfr. Nr. 50.
[2]) Novalis Bd. IV, S. 33.
[3]) Novalis Bd. II, S. 303, Nr. 396.
[4]) Novalis Bd. II, S. 303, Nr. 396.

In dem aktiven Erlebnis ist das unmittelbare Gefühl gegeben, welches die »Stürmer und Dränger«, ausgehend von Rousseau, forderten, aber das Gefühl muß zum Gedanken erhoben werden.

Die Romantiker verachten das Taumeln und sich Berauschen in den Gefühlen; und es ist eine Ironie des Schicksals, wenn man sie mit den Stürmern und Drängern verwechselt. »Die Geschichte von den Gergesener Säuen ist wohl eine sinnbildliche Prophezeiung von der Periode der Kraftgenies, die sich nun glücklich in das Meer der Vergessenheit gestürzt haben[1].« Klingsohr belehrt Heinrich über die Poesie: »Der junge Dichter kann nicht kühl, nicht besonnen genug sein. Zur wahren melodischen Gesprächigkeit gehört ein weiter, aufmerksamer und ruhiger Sinn. Es wird ein verworrenes Geschwätz, wenn ein reißender Sturm in der Brust tobt, und die Aufmerksamkeit in eine zitternde Gedankenlosigkeit auflöst[2].«

Die Gefühle sind nur wertvoll, insofern sie die Tätigkeit des Geistes hervorrufen und den Dichter zur Selbsterkenntnis führen. Solche Gefühle können nicht aufgesucht werden: es hängt von der geistigen Anlage des Dichters, von seiner momentanen Stimmung ab, ob irgend welches Ereignis bei ihm zum Erlebnis wird, aber ihm selber ist die Wirkung eines Ereignisses auf ihn ganz zufällig. »Glaubt nicht,« sagte Klingsohr, »daß ich das Letztere [das Gefühl] tadle, aber es muß von selbst kommen, und nicht gesucht werden[3].« Dieses Gefühl entspringt aus dem innersten Wesen des Dichters und erweckt in ihm ein Problem, das sich in eine Idee, die den Mittelpunkt eines Kunstwerks bildet, harmonisch auflöst.

In der Dichtung geht es zu, wie in jedem Erkenntnisakte: die äußere Welt wirkt als Reiz; sie weckt den Geist aus seiner Monotonie; es entsteht eine Disharmonie, ein Problem, das sich im Gemüt in eine Idee harmonisch auflöst. Goethe spricht daher von dem Ein- und Ausatmen in der Dichtung.

Wie der Philosoph, so muß auch der Dichter ein Problem lösen, und bis zu diesem Punkte verfahren sie beide auf dieselbe Weise. »Der Philosoph und Künstler verfahren organisch ... sie vereinigen frei durch eine reine Idee und trennen nach freier Idee. Ihr Prinzip, ihre Vereinigungsidee, ist ein organischer Keim — der sich frei zu einer unbestimmte Individuen enthaltenden, unendlich individuellen, allbildsamen Gestalt entwickelt, ausbildet — eine ideenreiche Idee[4].« »Poesie und Philosophie sollen vereinigt werden«, fordert Friedrich

[1]) Friedrich Schlegel, Athfr. 360.
[2]) Novalis Bd. IV, S. 167.
[3]) Novalis Bd. IV, S. 168.
[4]) Novalis Bd. III, S. 76, Nr. 368.

Schlegel im Lfr. Nr. 115. »Die transzendentale Poesie ist aus Philosophie und Poesie gemischt[1].«

Die Idee bildet den Mittelpunkt einer Dichtung, der alle übrigen Teile um sich ordnet. Wie der Philosoph das Problem in Ideen begrifflich entwickelt, so löst der Dichter die Ideen in Anschauungen auf[2]. »Der Dichter hat bloß mit Begriffen zu tun. Schilderungen u. dergl. borgt er nur als Begriffszeichen[3].« »Der Roman ist anschauliche Ausführung, Realisierung einer Idee[4].« Noch deutlicher spricht dieses Verhältnis Friedrich Schlegel aus: »... individuelle idealische Anschauungen, als Beispiele und Belege zu Begriffen und Ideen[5].«

Ein Gemälde in der Münchener Galerie, das Judith und Holofernes darstellt, ruft in Hebbel das moderne Problem der geschlechtlichen Beziehungen wach, und die »alte Fabel« wird für ihn »Anlehnungspunkt« für dieses Problem[6]. Er ist Thesendichter und zugleich wird er von den Bildern verfolgt, die ihm vor den Augen schweben.

Mögen die reinen Ästhetiker noch so sehr Ibsen von allen Problemen freisprechen wollen, der moderne Geist der Freiheit, der persönlichen Würde und Verantwortung, der den Menschen, sei es Mann oder Frau, von allen Fesseln der Tradition, Konvention und anderen Vorurteilen befreien will, die das Individuum zu sittlicher Trägheit und grundloser Selbstgenügsamkeit führen, durchdringt doch jede Dichtung des großen norwegischen Dichters. Er mag wohl seinen Gestalten im Leben begegnet sein, aber sie verkörpern in sich Probleme. Eben die romantische Poetik zeigt, wie ein Dichter, etwa wie Ibsen, die Zeitprobleme in lebendigen Gestalten darstellt.

Der Roman ist nach Friedrich Schlegel »ein Buch, ein Werk«, wozu er durch »die Beziehung der ganzen Komposition auf eine höhere Einheit, als jene Einheit des Buchstabens, über die er sich oft wegsetzt und wegsetzen darf, durch das Band der Ideen, durch einen geistigen Zentralpunkt wird[7].«

Die Idee entwickelt sich im Dichter organisch. Die Probleme, den Geist der Zeit trägt er unbewußt in sich. Irgend welche Erscheinung führt ihn aus dem Gleichgewicht des Lebens heraus und ruft in ihm

---

[1]) Novalis Bd. III, S. 178, Nr. 52.

[2]) Dilthey, »Die Einbildungskraft des Dichters« in der Sammlung der philosophischen Aufsätze für Eduard Zeller, 1887.

[3]) Novalis Bd. III, S. 6, Nr. 155.

[4]) Novalis Bd. III, S. 15, Nr. 54.

[5]) Friedrich Schlegel Bd. I, S. 103.

[6]) Siehe Judith, Recl.-Ausg. Vorwort S. 4.

[7]) Friedrich Schlegel Bd. II, S. 373.

ein starkes Gefühl hervor, welches zu einer Idee erhoben wird, oder, um mit Friedrich Schlegel zu sprechen, der unendliche »Geist geht aus sich heraus«, d. h. wird zum Erlebnis und »kehrt in sich zurück«, wodurch eine Idee entsteht[1]).

Durch die Lösung des erweckten Problems befreit sich der Dichter von ihm und steigt zu seiner höheren Entwickelung, d. h. zur weiteren Entwickelung seines Geistes[2]). Novalis nennt daher den transzendentalen Dichter, d. h. den, der nach Ideen dichtet, »den transzendentalen Arzt«. Die Transzendentalpoesie »mischt alles zu ihrem großen Zweck der Zwecke — der Erhebung des Menschen über sich selbst[3]).«

Für einen geistreichen Menschen, der über alles nachdenkt, kann jede Erscheinung zur Erweckung des unendlichen Geistes, zur Bildung der Ideen dienen. »Alle Zufälle unseres Lebens sind Materialien, aus denen wir machen können, was wir wollen. Wer viel Geist hat, macht viel aus seinem Leben. Jede Bekanntschaft, jeder Vorfall, wäre für den durchaus Geistigen erstes Glied einer unendlichen Reihe, Anfang eines unendlichen Romans[4]).«

Durch die Idee stellt der Roman den sich entwickelnden unendlichen Geist dar — »die romantische Poesie« ist »allein unendlich [durch die Darstellung der Ideen], wie sie allein frei ist und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide[5]).« Denn die Idee entwickelt sich frei im Dichter; er sucht sie nicht auf und geht nur von einem eigenen aktiven Erlebnis aus. Dieses Erlebnis hat sein Symbol in der Liebe, welche in jedem romantischen Buche nach Friedrich Schlegel herrschen muß[6]), und das tauft er mit dem Namen: »sentimentaler Stoff«[7]) der romantischen Dichtung.

Die romantische Poesie ist idealisch. Der Stoff ist nicht Zweck an sich, sondern Symbol der darin verkörperten Idee, eines Teiles des unendlichen Geistes in uns, oder des unendlichen Ich. »Das Objekt darf nur der Keim, der Typus sein, der Vestpunkt. Die bildende Kraft entwickelt an, in und durch ihn erst schöpferisch das schöne Ganze. Anders ausgedrückt, das Objekt soll uns als Produkt des Ich bestimmen, nicht als bloßes Objekt«[8]) ... Diese Begebenheiten, die sinnlichen Erscheinungen, die in dem Dichter die Tätigkeit des un-

[1]) Friedrich Schlegel Bd. II, S. 359.

[2]) Siehe dazu Dilthey, »Das Erlebnis und die Dichtung«, insbesondere das Kapitel: »Goethe und die dichterische Phantasie«.

[3]) Novalis Bd. III, S. 177/8, Nr. 82.

[4]) Novalis Bd. II, S. 124, Nr. 66.

[5]) Athfr. 116.

[6]) Friedrich Schlegel Bd. II, S. 371.

[7]) Friedrich Schlegel Bd. II, S. 370.

[8]) Novalis Bd. III, S. 115, Nr. 523.

endlichen Geistes, oder das Ich, veranlassen, müssen auch im Kunstwerk bloß als Anlehnungspunkte erscheinen. »Wir erwecken die Tätigkeit, wenn wir ihr reizenden Stoff geben. (Das Ich [der unendliche Geist] muß sich als darstellend setzen ! . .) ... Es wird damit nur angedeutet, daß nicht das Objekt, als solches, sondern das Ich, als Grund der Tätigkeit, die Tätigkeit bestimmen soll. Dadurch erhält das Kunstwerk einen freien selbständigen idealischen Charakter, einen imposanten Geist, denn es ist sichtbares Produkt eines Ich [1].« Fast dasselbe, nur in anderen Worten, schreibt der junge Friedrich Schlegel an seinen Bruder Wilhelm: »Nur der menschliche selbsttätige Geist und seine Taten haben selbsteignen Wert. Je menschlicher, je würdiger! — So viel geistiges Leben ein Werk enthält, so viel Wert hat es [2].«

Die bekannten, gewöhnlichen Objekte, die die Tätigkeit des Geistes hervorrufen, erscheinen also in einem Kunstwerke im Lichte der Idee, dadurch bekommen sie ein höheres Aussehen. »Die Kunst, auf eine angenehme Art zu befremden, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend, das ist die romantische Poetik [3].«

Die Ideen sind nur Teile des sich realisierenden unendlichen Geistes; jede Idee repräsentiert also den unendlichen menschlichen Geist, und daher ist sie universell. »Es geht wahrhaften Universalgedanken,« sagt Novalis, »wie dem Landprediger im zweiten Teil von Meisters Lehrjahren. Sie scheinen so bekannt, weil sie aussehen, wie allgemeine Menschengedanken und nicht wie Hinzens und Kunzens Gedanken [4].« Die romantische Poesie oder die Ideendichtung ist also universell.

Die Idee ist progressiv, insofern sie eine neue Offenbarung des Geistes in seiner vorwärts schreitenden Entwickelung bedeutet. »Das Wesen der höheren Kunst und Form«, sagt Friedrich Schlegel, »besteht in der Beziehung aufs Ganze ... darum sind alle Werke Ein Werk, alle Künste Eine Kunst, alle Gedichte Ein Gedicht. Denn alle wollen ja dasselbe, das überall Eine und zwar in seiner ungeteilten Einheit. Aber eben darum will auch jedes Glied in diesem höchsten Gebilde des menschlichen Geistes zugleich das Ganze sein ...[5].« »Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie« (Athfr. 16).

[1]) Novalis Bd. III, S. 115, Nr. 523.

[2]) Schlbr. S. 87.

[3]) Novalis Bd. II, S. 304, Nr. 404.

[4]) Novalis Bd. III, S. 11, Nr. 32.

[5]) Friedrich Schlegel Bd. II, S. 427; siehe dazu Wilhelm Schlegel über die Progressivität der romantischen Dichtung: »Das Streben nach dem Unendlichen ist in der romantischen Poesie nicht bloß im einzelnen Kunstwerke ausgedrückt, sondern im ganzen Gange der Kunst. Grenzenlose Progressivität«. Berl. Vorlesungen Bd. I, S. 356/7.

Ein romantisches Buch muß eine Bibel sein, denn die Idee, die in der romantischen Dichtung niemals fehlen darf, ist Gottes Wort — Offenbarung des unendlichen Geistes. »Ideen sind unendliche, selbständige, immer in sich bewegliche göttliche Gedanken[1]).« Und die Idee macht also ein romantisches Buch zur Bibel: »Wenn der Geist heiligt, so ist jedes echte Buch Bibel[2]).« »Gibt es ein anderes Wort, um die Idee eines unendlichen Buchs von der gemeinen zu unterscheiden als Bibel, Buch schlechthin, absolutes Buch? Und es ist doch wohl ein ewig wesentlicher und sogar praktischer Unterschied, ob ein Buch bloß Mittel zu einem Zweck, oder selbständiges Werk, Individuum, personifizierte Idee ist. Das kann es nicht ohne Göttliches, und darin stimmt der esoterische Begriff mit dem exoterischen überein ...« Nicht nur ein einzelnes Buch, sondern die gesamte romantische Literatur, insofern sie den sich entwickelnden unendlichen Geist darstellt, muß eine Bibel sein, welche mit dem Reiche Gottes auf Erden endet; die einzelne Idee ist nur eine Etappe in der Entwickelung des Geistes; »... keine Idee ist isoliert, sondern sie ist, was sie ist, nur unter allen Ideen ... in der vollkommenen Literatur sollen alle Bücher nur Ein Buch sein, und in einem solchen ewig werdenden Buche wird das Evangelium der Menschheit und der Bildung offenbart werden[3]).« »Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann« (Athfr. 116).

Die Idee, wie ich schon oben gezeigt habe, erwächst in dem Gemüt des Dichters aus einem herrschenden Gefühl, welches die Grundstimmung eines Werkes bildet.

Das Gemüt, als das Vermögen der Harmonie und Poesie, ordnet, wie es das Gefühl harmonisch in die Idee auflöst, um diese Idee das Kunstwerk; das Ganze (die Idee) lebt in den Teilen, wie die Teile im Ganzen. In einem Kunstwerke muß »das Mannigfaltige ...«, schreibt der junge Friedrich Schlegel an seinen Bruder Wilhelm, »zu innerer Einheit notwendig verknüpft sein, zu einem muß alles hinwirken, und aus diesem Einen jedes Andern Dasein, Stelle und Bedeutung notwendig folgen[4]).«

In der organischen Bildung besteht eben die Korrektheit eines romantischen Kunstwerks. »Gebildet ist ein Werk, wenn es überall scharf begrenzt, innerhalb der Grenzen aber grenzenlos und uner-

---

[1]) Friedrich Schlegel, Ideen Nr. 10.
[2]) Novalis Bd. II, S. 136, Nr. 102.
[3]) Friedrich Schlegel, Ideen Nr. 95.
[4]) Schlbr. S. 86.

schöpflich [durch die Idee], wenn es sich selbst treu und doch über sich selbst [durch die Idee] erhaben ist[1]).«

Ein Kunstwerk muß ein Organismus sein, wie es »Wilhelm Meister« ist. Goethe faßt die Grundidee seines Werks im Gespräche mit Eckermann in folgende Worte zusammen: »Im Grunde scheint das Ganze nichts anderes sagen zu wollen, als daß der Mensch trotz aller Dummheiten und Verwirrungen, von einer höheren Hand geleitet, doch zum glücklichen Ziele gelange[2]).« Die Romantiker sahen daher in diesem Werke die Verkörperung der Idee der Lebenskunst, und nach dieser Idee fand Friedrich Schlegel das ganze Werk geordnet; dies Werk soll »die Kunst aller Künste, die Kunst zu leben umfassen[3]).« »Wer ... echten systematischen Instinkt, Sinn für das Universum ... hat, ... fühlt gleichsam überall die Persönlichkeit und lebendige Individualität des Werks, und je tiefer er forscht, je mehr innere Beziehungen und Verwandtschaften, je mehr geistigen Zusammenhang entdeckt er in demselben[4]).«

»Wilhelm Meisters Lehrjahre« entsprechen allen Forderungen der romantischen Dichtung: dieses Werk geht von einem Erlebnis aus, das sich in eine Idee auflöst; diese Idee durchdringt das Ganze: sie bildet die Einheit in der Mannigfaltigkeit, oder mit anderen Worten, sie organisiert das Werk, und wie weit Friedrich Schlegel seine Poetik hier verkörpert sah, zeigen seine bereits oben (am Ende der Einleitung) zitierten Worte.

Die Idee bildet den Mittelpunkt eines organischen Kunstwerks. Organisch geordnet fand Goethe die Dramen von Shakespeare. »Schwerlich«, sagt er in »Shakespeare und kein Ende«, »wird man einen Dichter finden, dessen einzelnen Werken jedesmal ein anderer Begriff zu Grunde liegt und im Ganzen wirksam ist, wie es an den seinigen sich nachweisen läßt. ... Er [Shakespeare] legt einen Begriff in den Mittelpunkt und bezieht auf diesen die Welt und das Universum.« Die Herder-Goethesche Lehre vom Organismus des Kunstwerks wird von den Romantikern fortgebildet und in Schellings transzendentaler Ästhetik bildet sie den Mittelpunkt: die Idee, das Unendliche, wird in dem Stoff, dem Endlichen, verkörpert: der Künstler erreicht die Identität des Geistigen und Sinnlichen im Kunstwerke.

Die Wirklichkeit fällt aber nicht zusammen mit der Idee, es entsteht eine Dissonanz zwischen dem Stoff und der Idee. Der Dichter sucht durch Reflexionen und Ironie den Stoff auf die Höhe der Idee

[1]) Friedrich Schlegel, Athfr. Nr. 297.
[2]) Eckermann, Gespräche mit Goethe, Recl.-Ausg. S. 143.
[3]) Friedrich Schlegel Bd. II, S. 180.
[4]) Friedrich Schlegel Bd. II, S. 172.

zu heben und damit die Harmonie, die das letzte Ziel der Poesie ist, zu erreichen. »Der Sphärenwechsel«, sagt Novalis, »ist notwendig in einer vollendeten Darstellung. Das Sinnliche muß geistig, das Geistige sinnlich dargestellt werden [1].« »Es gibt alte und moderne Gedichte, die durchgängig im Ganzen und überall den göttlichen Hauch der Ironie atmen. Es lebt in ihnen eine wirklich transzendentale Buffonerie. Im Innern die Stimmung, welche alles übersieht, und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigene Kunst, Tugend oder Genialität: im Äußern, in der Ausführung die mimische Manier eines gewöhnlichen guten italienischen Buffo [2].« Auch für die romantische Ironie war Goethes »Meister« vorbildlich. Goethe »scheint von der Höhe seines Geistes ... auf sein Meisterwerk herabzulächeln«, meint Friedrich Schlegel [3].

Durch die Ironie zeigt der Dichter die Unangemessenheit des Stoffes seiner Idee gegenüber und dessen sein sollende Höhe, welche nur in der Phantasie des Dichters existiert und nicht in der Welt der sinnlichen Erscheinungen. »Die Phantasie«, sagt Friedrich Schlegel, »strebt aus allen Kräften sich zu äußern, aber das Göttliche kann sich in der Sphäre der Natur nur indirekt mitteilen und äußern. Daher bleibt von dem, was ursprünglich Phantasie war, in der Welt der Erscheinungen nur das zurück, was wir Witz nennen [4].«

Der Dichter zeigt zugleich alle Begebenheiten im Lichte seiner Idee, seines Gemüts; die Willkür des Dichters darf daher kein Gesetz über sich leiden (Athfr. 116).

Die retardierende [5]) Natur des Romans ist die geeignetste Form für die bewußt gewordene Poesie oder für die Ideendichtung, welche Goethe dichtete (»so wie Goethe dichtet, das heißt nach Ideen dichten«. Friedrich Schlegel Bd. II, S. 379).

Daher liegt der Schwerpunkt der Goetheschen Dichtung für die Romantiker in »Wilhelm Meister«. »Wer Goethes ganzen Geist nicht auch im Meister finden kann, wird ihn wohl überall vergeblich suchen« [6]).

---

[1]) Novalis Bd. III, S. 115, Nr. 523; vgl. dazu Wilhelm Schlegel, Berliner Vorlesungen Bd. III, S. 17 u. 89. In den Romanen, heißt es da, oder in der romantischen Dichtung wird immer das Entgegengesetzte verbunden, denn das Wesen der romantischen Bildung ist die »Heterogeneität der Mischungen«.

[2]) Lfr. 42.

[3]) Friedrich Schlegel Bd. II, S. 171.

[4]) Friedrich Schlegel Bd. III, S. 371/2.

[5]) »Durch seine« (Hamlets) »retardierende Natur kann das Stück dem Roman, der sein Wesen eben darin setzt, bis zu Verwechslungen verwandt scheinen.« Friedrich Schlegel Bd. II, S. 177. »Die retardierende Natur des Romans« [»Wilhelm Meister« ist gemeint] »zeigt sich vorzüglich im Stil.« Novalis Bd. III, S. 17, Nr. 60.

[6]) Friedrich Schlegel Bd. II, S. 389.

Auch Novalis sieht die Ideendichtung Goethes in »Wilhelm Meister« verkörpert: »Goethe ist der anwendende praktische Philosoph, wie denn jeder Künstler von jeher nichts anderes war (Goethes Meister)« [1]).

In der Form des Romans ist die Möglichkeit gegeben, den Gegensatz zwischen Idealem und Realem in Harmonie aufzulösen, in reine Schönheit, welche doch der Zweck aller Poesie ist. »Ein Roman muß durch und durch Poesie sein. Die Poesie ist nämlich, wie die Philosophie, eine harmonische Stimmung unseres Gemüts, wo sich alles verschönert, wo jedes Ding seine gehörige Ansicht, alles seine passende Begleitung und Umgebung findet« [2]). In »Wilhelm Meister« ist nach Friedrich Schlegel »alles Poesie, reine hohe Poesie. Alles ist so gedacht und so gesagt, wie von einem, der zugleich ein göttlicher Dichter und ein vollendeter Künstler wäre; und selbst der feinste Zug der Nebenausbildung scheint für sich zu existieren und sich eines eigenen selbständigen Daseins zu erfreuen« [3]). Und gerade durch die bewußte künstlerische Schönheit der Form ist »Wilhelm Meister« für Novalis »der Roman ohne Beiwort«. »Das Gemeinste wird«, meint Novalis von »Wilhelm Meister«, »wie das Wichtigste mit romantischer Ironie angesehen und dargestellt. Die Verweilung ist überall dieselbe. Die Akzente sind nicht logisch, sondern (metrisch und) melodisch — wodurch eben jene wunderbare, romantische Ordnung entsteht, die keinen Bedacht auf Rang und Wert — Erstheit und Letztheit — Größe und Kleinheit nimmt. Die Beiwörter gehören zur Umständlichkeit — in ihrer geschickten Auswahl und ihrer ökonomischen Verteilung zeigt sich der poetische Takt. Ihre Auswahl wird durch die Idee des Dichterwerks bestimmt« [4]).

Wie in jedem Organismus die Glieder für das Ganze und zugleich für sich existieren, so ist es auch in einem organischen Kunstwerke dem Dichter nur um die ideelle Einheit zu tun: die einzelnen Teile können ja verschiedentlich, je nach der Absicht des Dichters, dargestellt werden: »Die Schreibart des Romans muß kein Kontinuum, es muß ein in jedem Perioden gegliederter Bau sein. Jedes kleine Stück muß etwas Abgeschnittenes, Begrenztes, ein eigenes Ganze sein« [5]). Und in diesem Sinne sagt Wilhelm Schlegel in der Rezension des »Don Quichote« von Tieck, daß die Begebenheiten in einem Romane aus einem gemeinsamen Grunde fließen, aber sie entwickeln sich für sich, d. h. jede Begebenheit bildet ein Ganzes für sich. »Im echten Roman ist entweder alles Episode oder gar nichts, und es kommt bloß

[1]) Novalis Bd. II, S. 241.
[2]) Novalis Bd. III, S. 12.
[3]) Friedrich Schlegel Bd. II, S. 171.
[4]) Novalis Bd. III, S. 17, Nr. 60.
[5]) Novalis Bd. II, S. 307, Nr. 409.

darauf an, daß die Reihe der Erscheinungen in ihrem gaukelnden Wechsel harmonisch sei, die Phantasie festhalte und nie bis zum Ende die Bezauberung sich auflösen lasse [1].«

Der Dichter mischt also nach Bedarf alle Stilarten zusammen. Die romantische Poesie vereinigt alle getrennte Gattungen der Poesie (Athfr. Nr. 116). »Sollte nicht der Roman«, fragt Novalis, »alle Gattungen des Stils in einer durch gemeinsamen Geist verschiedentlich gebundenen Folge begreifen«? [2]). Daher forderte Friedrich Schlegel vom Dichter, wie von jedem gebildeten Menschen, Vielseitigkeit. »Ein recht freier«, heißt es im Lfr. Nr. 55, »und gebildeter Mensch müßte sich selbst nach Belieben philosophisch oder philologisch, kritisch oder poetisch, historisch oder rhetorisch, antik oder modern stimmen können, ganz willkürlich, wie man ein Instrument stimmt, zu jeder Zeit, und in jedem Grade«.

Die Ideendichtung fordert das bewußte Verfahren der dichterischen Phantasie, wie es Goethes Dichtung zeigt. Diese Dichtung nennt daher Friedrich Schlegel »die Poesie der Poesie«, d. h. die bewußt gewordene Poesie.

Analog der Fichteschen Philosophie der Philosophie, welche die Handlungen der Intelligenz, als die notwendigen Bedingungen des Selbstbewußtseins, aufweist, zeigt »die Poesie der Poesie« die Handlungen der dichterischen Phantasie, als die notwendigen Bedingungen des Gemüts, »welches die eigentliche Lebenskraft der inneren Schönheit und Vollendung ist [3]).« Sie wühlt zunächst die große Disharmonie zwischen der Idee und deren Verkörperung auf, zeigt ihre harmonische Vereinigung, als nur in der Phantasie des Dichters möglich, und deren wirkliche Vereinigung durch die Ironie. Die Poesie der Poesie vereinigt also die Transzendentalpoesie, die als Satire mit der absoluten Verschiedenheit des Idealen und Realen beginnt, als Elegie [die Möglichkeit der Vereinigung nur in der Phantasie] »in der Mitte schwebt, und als Idylle mit der absoluten Identität« [durch die Ironie hergestellte Identität] »beider« endigt, »mit der künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung, die sich ... unter den Neuern in Goethe findet ...[4]).«

Jeder freien Ideendichtung sieht man ihren Dichter, ihren Erzeuger, an; er zeigt sich in der Idee, die aus einem ihm eigentümlichen Gefühl

---

[1]) Wilhelm Schlegel, Werke Bd. 11, S. 410—411.

[2]) Novalis Bd. II, S. 308, Nr. 411.

[3]) Athfr. Nr. 399; siehe dazu Novalis: »Gemüt — Harmonie aller Geisteskräfte — gleiche Stimmung und harmonisches Spiel der ganzen Seele. Ironie — Art und Weise des Gemüts.« Bd. III, S. 199, Nr. 194.

[4]) Athfr. 238.

organisch herauswächst, und in der Bewältigung des Stoffes gemäß dieser Idee. »Dichten ist zeugen. Alles Gedichtete muß ein lebendiges Individuum sein[1].« Diese Dichtung kommt aus dem »Gemüt und dringt wieder hinein«[2]. »Die bisherigen Poesien wirken meistenteils dynamisch, die künftige transzendentale Poesie könnte man die organische heißen[3].«

Ricarda Huch wiederholt nur die Worte Friedrich Schlegels, wenn sie sagt, die Alten stellten die Welt dar und mitten drin den Menschen, die Modernen aber den Menschen und in ihm die Welt[4]. Die antike Poesie, sagt Friedrich Schlegel, begann mit dem Epos, d. h. mit der objektiven Darstellung der Welt, die moderne mit dem Roman, d. h. mit der Darstellung der Welt durch das Medium der Ideen des Dichters[5].

Ihre stimmungsvollen Dichtungen rahmt Ricarda Huch in ein Ich ein, durch das sie die Reflexionen und Stimmungen äußert, welche in ihr die Unangemessenheit und Unergründlichkeit der Erscheinungen hervorrufen; und eben die Stimmung und den Gesang für den Roman forderte in seiner Poetik der als unpoetisch gescholtene Friedrich Schlegel. »Ich kann mir einen Roman kaum denken, als gemischt aus Erzählung, Gesang und anderen Formen[6].«

Den Roman darf man daher mit dem Epos nicht verwechseln. »Es ist dem epischen Stil nichts entgegengesetzter, als wenn die Einflüsse der eigenen Stimmung im geringsten sichtbar werden; geschweige denn, daß er sich seinem Humor so überlassen, so mit ihm spielen dürfte, wie es in den vortrefflichsten Romanen geschieht[7].« — »Die romantische Poesie ... kann sich so in das Dargestellte verlieren, daß man glauben möchte, poetische Individuen jeder Art zu charakterisieren, sei ihr Eins und Alles.... Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse« [nur der reinen Schönheit wegen] »auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen« (Athfr. 116). Seine poetische Regel hat Friedrich Schlegel in seiner »Lucinde« nur halb befolgt: die Anschaulichkeit fehlt, aber von Reflexionen ist der ganze Roman durchwoben; er war eben ein genialer Theoretiker und kein poetisches Talent.

---

[1]) Novalis Bd. III, S. 9, Nr. 20.
[2]) Friedrich Schlegel Bd. II, S. 157.
[3]) Novalis Bd. III, S. 9, Nr. 19.
[4]) Ricarda Huch, Blütezeit der Romantik S. 302.
[5]) Friedrich Schlegel Bd. II, S. 372.
[6]) Friedrich Schlegel Bd. II, S. 373.
[7]) Ebenda.

Die anschauliche Welt erscheint nur als die Verkörperung des Unendlichen. — »Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis.« Es gilt im Kunstwerk, wie im Leben, das Endliche auf das Ewige zu beziehen; das irdische Leben und die Welt der sinnlichen Erscheinungen sind nur wertvoll als Träger des unendlichen, alles organisierenden Geistes, und als solche müssen sie in der Dichtung behandelt werden. »Für den wahren Dichter ist alles dieses ... [»die Personen, Begebenheiten, Situationen und Neigungen«] so innig es auch seine Seele umschließen mag, nur Hindeutung auf das Höhere, Unendliche, Hieroglyphe der Einen ewigen Liebe und der heiligen Lebensfülle der bildenden Natur[1].«

Die Befangenheit in der Welt der Erscheinungen, die sinnliche Täuschung sollen im Kunstwerke, wie im Leben, aufgehoben werden, denn das Leben ist eben »eine sich selbst auflösende Illusion«[2]. Die Kunst ist wie das Leben, und das Leben wie die Kunst zu betrachten: »Verwandlung der Zeit in Ewigkeit durch eigenmächtige Absonderung und Erhebung des Geistes, des Bewußtseins der Illusion, als solcher ... es steht bei uns, das Leben wie eine schöne genialische Täuschung, wie ein herrliches Schauspiel zu betrachten, daß wir schon hier in absoluter Lust und Ewigkeit sein können und daß gerade die alte Klage, daß alles vergänglich sei, der fröhlichste aller Gedanken werden kann und soll[3].« Aus diesem Grunde fordert Friedrich Schlegel in jeder Poesie »Ironie«. »Wir fordern,« sagt er, »daß die Begebenheiten, die Menschen, kurz das ganze Spiel des Lebens wirklich auch als Spiel genommen und dargestellt sei[4].«

Daher erstrebten die Romantiker zusammen mit den Klassikern die Zerstörung der Illusion. »Durch Allegorie, durch Symbole, durch die an die Stelle der Täuschung die Bedeutung tritt, das einzige Wirkliche im Dasein, weil nur der Sinn, der Geist des Daseins entspringt und zurückgeht aus dem, was über alle Täuschung und über alles Dasein erhaben ist,« wird »der Schein des Endlichen mit der Wahrheit des Ewigen in Beziehung gesetzt und eben dadurch in sie aufgelöst[5].«

Der romantische Dichter gestaltet sein Werk mit Bewußtsein, gemäß seiner Idee nach dem Gesetze der Harmonie; er wählt die entsprechende symbolische Form, und jedes Glied arbeitet er nach dem Prinzip des Ganzen aus, d. h. die vor ihm schwebenden anschaulichen Bilder ordnet er organisch an.

---

[1]) Friedrich Schlegel Bd. II, S. 371.
[2]) Novalis Bd. III, S. 73, Nr. 361.
[3]) Novalis Bd. II, S. 12.
[4]) Friedrich Schlegel Bd. II, S. 364.
[5]) Friedrich Schlegel Bd. II, S. 427.

Ironie und Witz sind die romantischen poetischen Symbole. Durch diese Symbole zeigt der Dichter die ideelle Bedeutung der Dinge.

Eine Kenntnis der Dinge ist also erforderlich, um sie nach beliebigen Zwecken, gemäß dem ideellen Gehalte der Dichtung, behandeln zu können. Goethe sagt: »Dichten ist ein lustiges Handwerk.« Und Goethe in der Gestalt des Klingsohr belehrt über dieses Handwerk den jungen Heinrich: »Ich kann Euch nicht genug anrühmen,« sagt Klingsohr Heinrichen, »Euren natürlichen Trieb zu wissen, wie alles sich begibt und untereinander nach Gesetzen der Folge zusammenhängt, mit Fleiß und Mühe zu unterstützen. Nichts ist dem Dichter unentbehrlicher, als Einsicht in die Natur jedes Geschäfts, Bekanntschaft mit den Mitteln, jeden Zweck zu erreichen, und Gegenwart des Geistes, nach Zeit und Umständen, die schicklichsten zu wählen [1]).«

Der Dichter kann seine Idee nicht nur in der umgebenden Welt seiner Zeit, sondern auch in einem geschichtlichen Stoffe verkörpern, wie es etwa Novalis, Tieck in ihren Romanen taten. Die Geschichte ist aber dem Dichter nicht Selbstzweck; sie ist bloß Mittel zur Veranschaulichung der Idee; er verfährt mit ihr ganz frei, und darin ist Shakespeare für Dichter aller Zeiten mustergültig. Shakespeare behandelt den Stoff ebenso frei, wie Goethe die Form. »Die Art, wie Shakespeare den Stoff umbildet, ist dem Verfahren nicht unähnlich, wie Goethe das Ideal einer Form behandelt [2]).« Daher lobt Friedrich Schlegel an Tiecks »Sternbald« die Untreue dem geschichtlichen Stoffe gegenüber; denn die genaue historische Behandlung würde gerade »das Individuelle zerstören, also das beste und das eigentliche Wesen desselben, die ihm eigene Anmut und Lieblichkeit, die sich leicht bewegt, wie man im Frühlinge atmet [3]).«

Die bewußtgewordene Poesie begnügt sich nicht mit dem instinktiven Verfahren der Phantasie; der Ideendichter, der mit Bewußtsein arbeitet, sucht die Phantasie gemäß seiner Idee und deren sinnlichen Verkörperung »willkürlich« zu beschränken, so wie es Goethe, insbesondere in seinen reiferen Werken, z. B. in »Wilhelm Meisters Lehrjahren«, tat. »Die geheimen Absichten,« meint Friedrich Schlegel von Goethes dichterischem Verfahren in »Wilhelm Meister«, »die er

---

[1]) Novalis Bd. IV, S. 166. (Heinrich von Ofterdingen.) Die Belehrung Klingsohrs mahnt an die lebendigen Worte Goethes im Gespräche mit Eckermann. Der Poet soll »nach mannigfaltiger Kenntnis streben; denn die ganze Welt ist sein Stoff, den er zu handhaben und auszusprechen verstehen muß.« Eckermann, Gespräche mit Goethe. Recl.-Ausg. Bd. I, S. 156.

[2]) Friedrich Schlegel Bd. II, S. 381.

[3]) Friedrich Schlegel in der Ausgabe von Walzel (Kürschners Nationalliteratur) S. 376.

[Goethe] im stillen verfolgt und deren wir beim Genius, dessen Instinkt zu Willkür geworden ist, nie zu viele voraussetzen können«, machen ihn zum Künstler [1]).

Die Poesie muß also zur Kunst werden. »Die Poesie will vorzüglich«, sagt Klingsohr zu Heinrich, »als strenge Kunst getrieben werden [2]).« »Wo irgend lebendiger Geist«, beginnt Andrea seine »Epochen der Dichtkunst«, »in einem gebildeten Buchstaben gebunden erscheint, da ist Kunst, da ist Absonderung, Stoff zu überwinden, Werkzeuge zu gebrauchen, ein Entwurf und Gesetze der Behandlung. Darum sehen wir die Meister der Poesie sich mächtig bestreben, sie auf das Vielseitigste zu bilden. Sie ist eine Kunst, und wo sie es noch nicht war, soll sie es werden . . . [3]).«

Der Stil des Romans, in dem eine freie Idee in allen ihren Folgen anschaulich entwickelt wird, mischt alle Stilarten [4]).

Nicht nur die romantischen Romane, sondern auch ihr Vorbild »Wilhelm Meisters Lehrjahre« sind aus Erzählung, dramatischen Gesprächen, Novellen und lyrischen Einlagen gemischt. Daher muß der Romandichter alle Formen der Poesie kennen, um den Stil künstlerisch zu behandeln; auch in dieser Beziehung ist die romantische Poesie »Universalpoesie«, und Goethe betrieb sie als solche. »Goethes Universalität gab einen milden Widerschein von der Poesie fast aller Nationen und Zeitalter . . . [5])« Diese Universalität der Form zeigt Goethes »Wilhelm Meister«. »Mir selbst«, sagt Marcus, »bleibt der Meister der faßlichste Inbegriff, um den ganzen Umfang seiner [Goethes] Vielseitigkeit, wie in einem Mittelpunkte vereinigt, einigermaßen zu überschauen [6])«.

Die Romantiker gingen auf die Eroberung der Dichtkunst aller Zeiten und Länder aus. Mit Herder und Goethe sind sie die Begründer der Literaturgeschichte.

Die romantische Poesie beruht auf der Kenntnis der Dinge, wie der Formen, die der Dichter ganz individuell behandeln darf. »Je mehr die Poesie Wissenschaft wird,« lehrt Friedrich Schlegel, »je mehr wird sie auch Kunst. Soll die Poesie Kunst werden, soll der Künstler von seinen Mitteln und seinen Zwecken, ihren Hindernissen und ihren Gegenständen gründliche Einsicht und Wissenschaft haben, so muß der Dichter über seine Kunst philosophieren. Soll er nicht

[1]) Friedrich Schlegel Bd. II, S. 170.
[2]) Novalis Bd. IV, S. 168.
[3]) Friedrich Schlegel Bd. II, S. 343.
[4]) Siehe oben S. 195 u. 202.
[5]) Friedrich Schlegel Bd. II, S. 352.
[6]) Friedrich Schlegel Bd. II, S. 376.

bloß Erfinder und Arbeiter, sondern auch Kenner in seinem Fache sein, und seine Mitbürger im Reiche der Kunst verstehen können, so muß er auch Philolog werden [1]).«

In dem freien Ideendichter ist die Idee Selbstzweck, eine harmonische Tätigkeit seines Geistes [2]).

Ein Dichter kann aber von verschiedenen Zwecken bestimmt sein und ihnen gemäß seine Phantasie beschränken, wie es z. B. in der rhetorischen oder musikalischen Poesie der Fall ist, und so bilden sich nach den verschiedenen Zwecken verschiedene Gattungen der Dichtkunst aus; der letzte Zweck aber aller Poesie bleibt doch die reine Schönheit; und daher würde eine »Philosophie der Poesie« oder eine Theorie der bewußtgewordenen Dichtung, welche Friedrich Schlegel in seiner Phantasie entwarf, »mit der Selbständigkeit des Schönen« beginnen.

Sie würde den gemeinsamen Weg der Philosophie und Poesie zeigen, d. h. wie die Idee im Philosophen und im Dichter frei emporwächst, aber auch ihre Verschiedenheit, indem der Philosoph in Begriffen und der Dichter in Anschauungen die Idee in allen ihren Folgen entwickelt, sie würde den Zusammenhang der sittlichen Erfahrung und der Poesie, welche die Lebenskunst darstellt, und zugleich den selbständigen Wert beider dartun. Sie würde die Ausbildung der verschiedenen Arten und Gattungen je nach dem herrschenden Zwecke, und ihren Zusammenhang mit der Poesie überhaupt zeigen, da der letzte Zweck aller Gattungen und Arten die reine Poesie ist.

Der Roman vereinigt in sich alles. Der Romandichter teilt das Problem mit dem Philosophen, beide lösen es in eine Idee auf; durch die Erkenntnis wird er sittlich frei und kann handeln — er entwickelt im Roman die freie Idee in anschaulichen Bildern; er mischt alle Gattungen und Arten, um die umgebende Welt gemäß den Zwecken, die aus der Idee folgen, zu bewältigen; solch einen Roman hat Goethe in seinem »Wilhelm Meister« gegeben.

Da die von Friedrich Schlegel geplante Theorie der bewußten Poesie einen viel gedeuteten Punkt in der Erforschung der Romantik bildet, so möchte ich die wörtliche Definition dieser Theorie in dem Athfr. Nr. 252 anführen, um die Übereinstimmung meiner Auffassung mit den authentischen Worten darzutun: »Eine Philosophie der Poesie ... würde mit der Selbständigkeit des Schönen beginnen ... Sie selbst würde zwischen Vereinigung und Trennung der Philosophie und der Poesie, der Praxis und der Poesie, der Poesie überhaupt und der Gat-

[1]) Friedrich Schlegel, Athfr. Nr. 255; siehe dazu Friedrich Schlegel Bd. II, S. 353.

[2]) Novalis, Die freie Idee »ist Zweck an sich, befriedigende Tätigkeit des Geistes, Selbstgenuß des Geistes«. Bd. III, S. 75.

tungen und Arten schweben, und mit der völligen Vereinigung enden. Ihr Anfang gäbe die Prinzipien der reinen Poetik, ihre Mitte die Theorie der besonderen eigentümlich modernen Dichtarten, der didaktischen, der musikalischen, der rhetorischen im höheren Sinne u. s. w. Eine Philosophie des Romans ... wäre der Schlußstein« (Athfr. 252).

In dieser Darlegung wollte ich zeigen, wie die Theorie des Romans oder der romantischen Dichtung aus der Ethik herauswächst. Fichte ist der Führer der Romantiker. Sie modifizieren aber den alles überwindenden göttlichen Willen Fichtes in den alles organisierenden schöpferischen Geist, der in der Kunst leibhaftig zu Tage tritt. Diese Modifikation führt die romantische Poetik zu der Vereinigung der Gefühlstheorie der Stürmer und Dränger mit der bewußten Dichtung Goethes. Mit Fichte sahen die Romantiker die Moralität in der freien Tätigkeit; bei den Romantikern ist sie nicht mehr ein rastloses Streben, wie bei Fichte, sondern eine organisierende Tätigkeit, die sich in geschichtlichen Taten oder in der Poesie äußert. Erst die Erkenntnis macht die freie Tätigkeit möglich. Die Erkenntnis ist Selbsterkenntnis; sie macht frei und führt zum Handeln; auch der Dichtung also geht die Erkenntnis voraus; daher forderten die Romantiker die Vereinigung der Philosophie und der Poesie.

Der romantische Dichter dichtet, wie Goethe, nach Ideen. Die Ideen sind der bewußtgewordene organisierende Geist, der in der Natur und im Menschen derselbe ist. Um der Mannigfaltigkeit des Geistes bewußt zu werden, muß man ihn in jeder individuellen Gestalt erfassen; das Individuelle, lehren die Romantiker mit Hamann und Herder, kann nur durch das Gefühl erfaßt werden; das Individuelle wird von dem erkennenden Menschen erlebt und mit diesem Individuellen auch der schöpferische Geist. Das Gefühl allein gibt noch keine Erkenntnis; erst wenn es in uns die Tätigkeit des organisierenden Geistes erweckt, werden wir ihn gewahr — das Gefühl erhebt sich zu einer Idee. Nicht jedes Erlebnis also, sondern nur das aktive Erlebnis führt zur Erkenntnis, zur Freiheit und zum Handeln, und auch die Dichtung hat von einem aktiven Erlebnis auszugehen; in diesem aktiven Erlebnis sind das starke Gefühl, welches die Stürmer und Dränger, ausgehend von Rousseau, forderten, und das Denken, durch welches das Gefühl zur Idee erhoben wird, gegeben.

Die Idee bildet den Mittelpunkt eines romantischen Kunstwerks, daher ist ein romantisches Buch auch eine Bibel, denn die Idee ist der bewußtgewordene Geist, Gottes Wort.

Dem Inhalte der romantischen Dichtung entspricht die Form. Die

Wirklichkeit, d. h. die Welt der sinnlichen Erscheinungen, fällt nicht zusammen mit der Idee: die sinnlichen Bilder können nur Symbole der Idee sein. Durch Reflexion und Ironie erhebt der Dichter die sinnlichen Erscheinungen auf die Höhe der dargestellten Idee und zeigt die große Disharmonie zwischen der Idee und der Wirklichkeit und die Notwendigkeit der Ironie, um die Harmonie, das letzte Ziel aller Poesie, zu erreichen — seine Poesie ist Poesie der Poesie oder bewußte Poesie. Die Ironie und Reflexion sind die Grundeigenschaften der symbolischen Form der romantischen Dichtung.

Diese Dichtung ist organisch: sie geht von einem Erlebnis des Dichters aus; die Idee wächst aus einem eigentümlichen Gefühl heraus und bildet die Einheit in der Mannigfaltigkeit des Kunstwerks.

Gemäß der Idee ordnet der Dichter die anschaulichen Bilder an; er muß sie meistern können, wie ein Handwerker das rohe Material; auch die verschiedenen Formen der Dichtung sollen ihm geläufig sein, um je nach dem Zweck eine entsprechende Form wählen und sie gemäß der Idee des Kunstwerks individuell gestalten zu können.

Die retardierende Natur des Romans ermöglicht dem Dichter, allen Forderungen der romantischen Dichtung Genüge zu leisten — und die romantische Poesie gipfelt im romantischen (Ideen-) Roman, wie es Goethes »Wilhelm Meister« ist: Goethes Poesie der Poesie ist in ihm verkörpert.

VI.

Gottfried Sempers ästhetische Grundanschauungen.

Von

Hans Prinzhorn.

Diese Abhandlung will Gottfried Sempers ästhetische Grundanschauungen lediglich darstellen. Jeder Versuch einer Kritik mußte ausgeschlossen werden, wenn das Ziel, ein möglichst klares Bild von des großen Künstler-Philosophen Meinungen, erreicht werden sollte. Soviel wie möglich wurde der plastische, wenn auch oft ungefüge und harte Ausdruck Sempers beibehalten, nicht nur in den wörtlichen Zitaten, sondern auch in den Zusammenfassungen. Die eigene Arbeit beschränkte sich darauf, die überall zwischen technischen und historischen Einzelheiten enthaltenen ästhetischen Bemerkungen den prinzipielleren Besprechungen ästhetischer Probleme anzugliedern, sie gegeneinander abzuwägen, wo sie sich widersprechen, die »Grundanschauung« festzustellen. Und zweitens auf die Anordnung des ganzen ungeheuren Stoffes in möglichst übersichtlicher Weise, so daß auch der mit Sempers Schriften nicht Vertraute sich danach orientieren kann. Wie viel oder wie wenig für das richtige Verständnis Sempers damit geleistet ist, kann nur der beurteilen, der ihn kennt. Es scheint jedoch, daß ihn nicht viele kennen, obwohl sein Name in den meisten Schriften der Ästhetiker und Praktiker der Architektur vorkommt. Häufig wird als »die Sempersche Theorie« die Erklärung dekorativer oder Kunstformen durch Struktursymbolik bezeichnet und bekämpft. Diese Theorie läßt erstens alle Grade von geistvoller bis zu geistloser Behandlung zu und gibt zweitens, zumal in farbloser Formulierung, nur einen ganz kleinen Bruchteil von Sempers Lehre. Auch als Verkündiger eines »Materialstils« wird er ohne Berechtigung in Anspruch genommen. Richtig verstanden haben ihn nur solche, die mit irgend einer Seite seiner starken Persönlichkeit artverwandt sind, sei es die des vollblütigen Künstlers, des tiefen Denkers oder des weitblickenden Forschers.

Wer Semper näher kennen lernt, muß staunen über den Reichtum, die Schwungkraft, die trotzige Energie und Zähigkeit, den unbezähm-

baren Schaffens- und Wirkenstrieb dieses Großen. Karl Bötticher, mit dem Semper gern zusammengestellt wird, war groß durch seine Konsequenz, seine Beschränkung, man möchte sagen Idiosynkrasie. Sempers Größe liegt in der ungeheuren Spannweite seines Denkens. Was Menschenhand und Menschengeist je geschaffen haben, sucht er zu erfassen. Er durchdringt mit Künstlergeist das ganze Kunstschaffen des Menschen von den primitivsten Erzeugnissen an und sucht große Entwickelungslinien zu ziehen. Aber nicht um historischer Resultate willen, sondern um das Wesen des künstlerischen Schaffens, die immer wechselnden zahlreichen Bedingungen, die beim Entstehen eines Kunstwerkes mitwirken, zu erkennen. Nie kommt es ihm auf das Was, sondern stets auf das Wie an. Der Mittelpunkt aller Beziehungen, von dem die Betrachtung immer ausgeht und zu dem sie zurückkehrt, ist das künstlerische Schaffen der Gegenwart, dessen Richtungslosigkeit, Unkultur und Unselbständigkeit ihn bald schmerzt, bald erbittert. Doch klagt er nicht einfach an, sondern er deckt die Wurzeln des Übels auf und schlägt Mittel zur Heilung vor, wobei er oft in überraschender Weise seiner Zeit weit vorauseilt [1]).

Je tiefer er eindringt in das Wesen und Entstehen der Kunst aller Zeiten, umso klarer wird es ihm, daß die Stunde für eine neue, selbständige Kunst noch nicht geschlagen hat. Nur ein großer Kulturgedanke, eine Reorganisation der Gesellschaft kann ihr den Boden bereiten. Aber die Resignation, zu der diese Erkenntnis ihn zwingt, lähmt seine Kraft nicht. So betätigt er in seinem eigenen architektonischen Schaffen die Überzeugungen, die er forschend gewonnen hat. Er sucht die Bedürfnisse der Zeit richtig zu erfassen und ihnen entsprechend zu bauen, ohne sich eines historischen Stils als fertiger Ausdrucksweise zu bedienen. Das schließt nicht aus, daß er im einzelnen Motive verwendet, die der Kunst früherer Zeiten, zumal der italienischen Frührenaissance und der römischen Architektur, entlehnt sind [2]). Nachdrücklich betont er, daß wir einstweilen viel weniger

[1]) Vgl. Prinzhorn, Gottfried Semper und die moderne Kunst. Süddeutsche Monatshefte 1908, Maiheft.

[2]) Über Semper als Architekten kann hier natürlich nichts von Belang gesagt werden. Zur Orientierung können die betreffenden Abschnitte der Biographien dienen, vor allem Const. Lipsius, G. S. in seiner Bedeutung als Architekt, Berlin 1880. — Ferner Hans Semper, G. S. Ein Bild seines Lebens und Wirkens, Berlin 1880. — Ders., G. S. in der Allgemein. deutschen Biographie. — Jos. Bayer, G. S. Zeitschrift für bild. Kunst, Bd. XIV, Leipzig 1879. — Friedr. Pecht, G. S. in den »Deutschen Künstlern des XIX. Jahrhunderts«. — Ders., G. S. in der 2. Aufl. des »Stils« am Ende des 1. Bandes. — Ferner ist von Sempers eigenen Schriften vor allem der Aufsatz »Über den Bau evangelischer Kirchen«, Leipzig 1845 (abgedruckt in den »Kleinen Schriften«) zu berücksichtigen, sowie das Tafelwerk mit begleiten-

Recht haben, eine durchaus eigenartige Architektur zu verlangen, als die Menschen der Renaissance, die doch mit Bewußtsein besonders auf die römische Antike zurückgriffen. »Wir sollen uns bestreben, mit männlicher Reife des Wissens genug Unbefangenheit, Freiheit und Phantasie zu verbinden, um die Aufgabe, die vorliegt, mit Selbständigkeit, aber auch mit Berücksichtigung des Vorausgegangenen genügend zu lösen«, sagt er 1846 in einem kleinen Aufsatz (Rombergs Bauzeitung 1846). Diese Forderung hat er selbst durchaus erfüllt. Nur ein Architekt kann im 19. Jahrhundert Semper zur Seite gestellt werden. Das ist Friedrich Schinkel, der ihn in mancher Beziehung auch überragt.

In dieser praktischen und theoretischen Förderung der Kunst seiner Zeit erschöpft sich aber Sempers Bedeutung nicht entfernt. Er hat auch für die Archäologie außerordentlich Wertvolles geleistet. Einerseits als Vorkämpfer in dem Streit um die Polychromie der Antike, den er durch seine erste Schrift [1]) nach einer längeren Reise durch Griechenland und Italien entfachte. Haben sich auch seine Ansichten über die Verwendung der Polychromie, die er für alle Bauglieder und für die gesamte Plastik annahm, vor der neueren Forschung nicht im vollen Umfange behaupten können, so bleibt ihm doch das Verdienst, den entscheidenden Anstoß zu einer neuen Betrachtungsweise der Antike gegeben zu haben. Von den archäologischen Einzeluntersuchungen sind in den »Kleinen Schriften« [2]) einige wiedergegeben, die zum Teil vorher in Zeitschriften erschienen waren. Sie zeugen sämtlich von strenger wissenschaftlicher Schulung. Ein gewaltiges archäologisches Wissen ist in dem Hauptwerk »Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten« enthalten und vor allem großzügig verarbeitet. Bedeutende Archäologen haben bekannt, für ihre wissenschaftliche Methode starke und nachhaltige Anregung von Semper erhalten zu haben. So Heinrich Brunn, wie Hans Semper in der Biographie seines Vaters mitteilt. So Adolf Furtwängler, der dem Verfasser einmal sagte, der »Stil« habe ihn beim ersten Lesen geradezu berauscht und lange Zeit ganz gefangen gehalten.

---

dem Text: »Das Kgl. Hoftheater zu Dresden«, Dresden 1849. In dieser Schrift finden sich die Grundgedanken der gegenwärtigen Theaterreformbewegung, die freilich zum Teil schon auf Schinkel zurückgehen, klar und scharf ausgesprochen.

[1]) Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten. Altona 1834. (Abgedruckt in den »Kleinen Schriften«.)

[2]) Kleine Schriften von Gottfried Semper. Herausgegeben von Manfred und Max Semper, Berlin und Stuttgart 1884: Entdeckung alter Farbenreste an der Trajanssäule. Über das Erechtheum. Über die Erymata des Parthenon. Die neben den Propyläen aufgefundenen Inschrifttafeln. Die Restauration des tuskischen Tempels. Bemerkungen zu des M. Vitruvius Pollio zehn Büchern der Baukunst.

Viel breiter und grundlegender ist jedoch Sempers Einfluß auf die gesamte neuere Ästhetik der bildenden Künste. Es wird eine wichtige Aufgabe der Geschichte der neueren Ästhetik sein, diesen Einfluß zu verfolgen und von Fall zu Fall aufzuweisen. Einige besonders überzeugende Beziehungen werden sich im Verlaufe dieser Untersuchung herausstellen. Natürlich kann mit Rücksicht auf das enggesteckte Ziel nicht näher darauf eingegangen werden. Zudem böte das Thema Stoff genug für eine Sonderarbeit.

Sempers Persönlichkeit läßt sich nach den bisher erschienenen Biographien nur in ihren Grundzügen erkennen, die allerdings schon ein äußerst lebensvolles Bild ergeben. Leider ist die nach seinem Tode in Aussicht gestellte ausführliche Biographie von seinem Sohne Manfred Semper nicht erschienen. Die beste Charakteristik hat wohl Joseph Bayer gegeben. Doch spricht schon aus den Schriften hier und da das Innerste seiner Persönlichkeit ganz unmittelbar. So im »Stil« (Proleg. XI—XIII), wo er das Verhältnis der Kunst zum Menschen ganz allgemein in wenigen wuchtigen Worten darstellt. Wer diese Seiten gelesen hat, wird sie nie vergessen. (Ähnliches »Stil« I, 216/17 Anm.)

Über die Schriften, aus denen Sempers ästhetische Grundanschauungen vorzugsweise sprechen, seien noch einige Bemerkungen vorausgeschickt. Die schon erwähnte kleine Abhandlung über Polychromie in der Antike enthält als Einleitung einige scharfe, temperamentvolle Bemerkungen über die Architektur der Gegenwart, die seine Stellung zu den wichtigsten Kunstfragen schon klar und eindeutig aussprechen. Auch die später näher ausgeführten Gedanken über die Urgeschichte der Künste finden sich hier schon im Keime. Die nächsten Jahre, in denen er in Dresden als Direktor der Kgl. Bauschule lebte, waren ganz dem eigenen architektonischen Schaffen und der Lehrtätigkeit gewidmet. Erst 1845 folgt der Aufsatz »Über den Bau evangelischer Kirchen«, der vorwiegend für den Architekten Semper bezeichnend ist, sowie mehrere Aufsätze, die dasselbe Thema behandeln, in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften. 1849 erschien das Werk über sein Dresdener Hoftheater mit wichtigen Äußerungen über den Theaterbau im allgemeinen. Erst nach seiner Flucht aus Dresden — wegen der Teilnahme an den Straßenkämpfen während des Aufstandes 1849 — entfaltet er in Paris und London eine reichere schriftstellerische Tätigkeit.

In der Schrift »Die vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde« (Braunschweig 1851) legt er den Grund zu der Einteilung der Künste, die er später im »Stil« beibehält. Wesentlich dieselben Gedanken, nur ins Praktische gewandt, bringt die folgende

Schrift: »Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles. Bei dem Schlusse der Londoner Industrieausstellung«. (Braunschweig 1852). Von größter Wichtigkeit ist eine Art Vorstudie zu dem Hauptwerke »Der Stil«: »Entwurf eines Systems der vergleichenden Stillehre«, abgedruckt in den Kleinen Schriften S. 259/303. Es ist dies ein Vortrag, den er 1853 in London gehalten hat. Er gibt in großen Zügen den Plan des »Stils« an und ist zum Verständnis dieses Werkes unentbehrlich. Eine Reihe von anderen Vorträgen, die sämtlich in den Jahren 1853/54 in London gehalten worden sind, bietet ebenfalls hier und da interessante Vorstufen späterer Gedanken, besonders der Vortrag »Über architektonische Symbole«. Er ist auch in den kleinen Schriften veröffentlicht, wie die anderen Vorträge: »Über das Verhältnis der dekorativen Künste zur Architektur«, »Über den Zusammenhang der architektonischen Systeme mit allgemeinen Kulturzuständen«, »Über den Ursprung einiger Architekturstile«, »Entwickelung der Wand- und Mauerkonstruktion bei den antiken Völkern«. Eine direkte Vorstudie für den »Stil« ist auch die Abhandlung: »Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol«, Zürich 1856 (abgedruckt in den »Kleinen Schriften«). Der Inhalt der Prolegomena zum »Stil« deckt sich fast völlig mit dem dieser Abhandlung. Diese hat aber den Vorzug größerer Frische und Beweglichkeit vor jener systematischen, schwerflüssigen, wenngleich konsequenteren und tieferen Darstellung. In die »Prolegomena« ging auch ein interessanter Aufsatz ein, der ein scheinbar fernliegendes Thema behandelt: »Über die bleiernen Schleudergeschosse der Alten und die zweckmäßige Gestaltung der Wurfkörper im Allgemeinen«, Zürich 1859. In Zürich, wohin er 1855 als Professor und Direktor der Bauschule am Polytechnikum berufen war, entstand nun sein Hauptwerk: »Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde«. Braunschweig 1861 (I. Bd.), München 1863 (II. Bd.), 2. Aufl. München 1879.

In diesem klassischen Werke laufen alle Gedankenreihen, die vorher angesponnen waren, zusammen. Die Grundtendenz des »Stils« drückt schon der Untertitel »Praktische Ästhetik« aus, oder, wie Semper auch sagt, »empirische Kunst- oder Stillehre«. Aus der Erkenntnis des Kunstwerkes will er die allgemeinen Gesetze dieser Kunstlehre ableiten. Die sogenannten technischen Künste[1]) kommen hierfür in erster Linie in

[1]) Semper verwirft die in diesem Ausdruck liegende Trennung zwischen »technischen« und »hohen« Künsten, behält ihn aber als bezeichnend bei und grenzt ihn nicht scharf gegen »Handwerk« ab.

Betracht; »zunächst weil die ästhetische Notwendigkeit, um die es sich handelt, gerade an diesen ältesten und einfachsten Erfindungen des Kunsttriebes am klarsten und faßlichsten hervortritt; zweitens weil sich an ihnen bereits ein gewisser Gesetzkodex der praktischen Ästhetik typisch festgestellt und formuliert hatte, vor der Erfindung der monumentalen Kunst, die von ihnen, wie gezeigt werden wird, eine bereits fertige Formensprache entlehnte, und auch in anderer, ganz unmittelbarer Weise ihrem Einfluß gehorcht; drittens aber und vornehmlichst, weil jene von der Kunstgelahrtheit so qualifizierten Kleinkünste der Einfluß unserer gegenwärtigen Volkserziehung und die Tendenz des Jahrhunderts am empfindlichsten trifft und zur beabsichtigten Hebung des Kunstsinnes im allgemeinen und mit ihr der Kunst nichts mehr not tut, als gerade auf dem Gebiete der technischen Künste diesen Gewalten entgegenzuwirken« (Proleg. IX).

Über dieser Absicht aber steht die andere: der letzte Bezug alles zu Behandelnden soll die Baukunst sein; das ist die leitende Idee des Werkes (II, 129 und sonst öfter). Der dritte Band des »Stils« aber, der alles zusammenfassen und abschließen sollte, der die Architektur für sich, aber als Produkt aus allen technischen Künsten darstellen sollte, ist nicht erschienen. So ist Sempers Hauptwerk ein Torso geblieben. Genau läßt sich nicht angeben, was der fehlende Teil gebracht hätte, doch scheint es, daß er die Architektur vor allem im Zusammenhang mit der Kultur, als höchsten Ausdruck der mannigfaltigen Kulturideen darstellen wollte. Wenigstens läßt sich dies aus dem Vortrag »Über Baustile«, Zürich 1869 (abgedruckt in den »Kleinen Schriften«) schließen, in dem sich solche Gedanken stark in den Vordergrund drängen. Die ästhetisch-künstlerische Betrachtungsweise der formalen Probleme tritt dagegen stark zurück. Je mehr Semper praktisch in seinem architektonischen Schaffen seine künstlerischen Kräfte und Anschauungen auslebt, desto weniger scheint es ihn zu treiben, dieses Tun forschend zu analysieren, desto lebhafter sucht er den Anschluß dieses Schaffens an das größere allgemeine Leben zu vollziehen, die einzelne Tat in das Weltgeschehen einzuordnen.

Zweifellos aber wären auch die räumlichen Probleme, die Semper — wie später zu zeigen — als die Grundprobleme der Architektur erkannt hat, ausführlicher erörtert worden. Es ist nutzlos, über das Fehlende zu klagen bei der Fülle des Vorhandenen. Im allgemeinen lassen sich Sempers ästhetische Grundanschauungen aus den veröffentlichten Werken durchaus klar erkennen. —

Semper stellt sich die Aufgabe, »die bei dem Werden und Entstehen von Kunsterscheinungen hervortretende Gesetzlichkeit und Ordnung aufzusuchen und aus dem Gefundenen allgemeine Prinzipien,

die Grundzüge einer empirischen Kunstlehre, abzuleiten« (Stil I, Proleg. VIII). Es wird daher am einfachsten sein, wenn wir uns zunächst vergegenwärtigen, welches Bild er sich von dem Ursprung und den Anfängen der Künste machte. Da stoßen wir sogleich auf einen Grundbegriff, der für die ganze Kunstlehre von durchgreifender Bedeutung ist, nämlich auf den Begriff der »Grundformen« oder »Typen«. Eine ziemlich klare Definition des damit Gemeinten findet sich »Stil« I, 5: »Es treten dem aufmerksamen Beobachter überall, wo er auf monumentale Spuren erstorbener Gesellschaftsorganismen trifft, gewisse Grundformen oder Typen der Kunst entgegen, die sich hier klar und unverwischt, dort bereits in sekundärer oder tertiärer Umbildung und getrübt zeigen, immer aber als dieselben, die somit älter sind als alle Gesellschaftsorganismen, von welchen sich monumentale Spuren erhalten, oder von denen wir sonst, in Beziehung auf ihnen eigen angehörige Kunst, Nachricht haben. Diese Typen sind den verschiedensten technischen Künsten entlehnt, wie sie in primitivster Handhabung, oder selbst in vorgerückter Entwickelung als die ursprünglichsten Beschützerinnen der heiligen Herdflamme (des urältesten Sinnbildes der Gesellschaft und des Menschtums im allgemeinen) gedacht wurden. Sie erhielten zwar sehr frühzeitig symbolische Bedeutung (teils in hieratisch tendenziösem, teils in ästhetisch formellem Sinne), wurden aber zugleich in ihrer ursprünglichsten technisch-räumlichen Benützung niemals ganz abgeschafft, sondern fuhren auch in diesem Sinne fort, bei den späteren Umbildungen der architektonischen Formen als wichtige Agentien nachzuwirken.«

Diese beiden Sätze, die schon beträchtlich über eine Definition hinausgehen, bieten eine ganze Reihe von Ausgangspunkten für das folgende. Zur weiteren Klärung des Begriffes der »Typen« sei auf die mehrfach vorkommende Parallele zwischen der Sprache der bildenden Kunst und der Wortsprache hingewiesen. So heißt es gleich in der Einleitung zum ersten Hauptstück des »Stils« I, 1: »Die Kunst hat ihre besondere Sprache, bestehend in formellen Typen und Symbolen, die sich mit dem Gange der Kulturgeschichte auf das mannigfachste umbildeten, so daß in der Weise, sich durch sie verständlich zu machen, fast so große Verschiedenheit herrscht, wie dies auf dem eigentlichen Sprachgebiete der Fall ist. Wie nun die neueste Sprachforschung bestrebt ist, die verwandtschaftlichen Beziehungen der menschlichen Idiome zueinander nachzuweisen, die einzelnen Wörter auf ihrem Gang der Umbildung in dem Laufe der Jahrhunderte rückwärts zu verfolgen und sie auf einen oder mehrere Punkte zurückzuführen, woselbst sie in gemeinsamen Urformen einander begegnen,

wie es ihr auf diesem Wege gelungen ist, die Sprachkunde zu einer echten Wissenschaft zu erheben, sogar das bloß praktische Studium der Sprachen zu erleichtern und über das dunkle Gebiet der Urgeschichte der Völker ein überraschendes Licht aufzustecken, ebenso läßt sich ein analoges Bestreben auf dem Felde der Kunstforschung rechtfertigen, welches der Entwickelung der Kunstformen aus ihren Keimen und Wurzeln, ihren Übergängen und Verzweigungen diejenige Aufmerksamkeit widmet, die ihnen ohne Zweifel gebührt.«

Typus, Grund- oder Urtypus ist also die einfachste, ursprünglichste Gestaltungsform eines »Motivs« (obwohl Semper dieses Wort bisweilen fast gleichbedeutend mit Typus gebraucht). Von der Methode, solche Grundtypen aufzusuchen, festzustellen und in ihrer Entwickelung zu verfolgen, verspricht sich Semper sehr viel, nämlich die Basis einer Lehre vom Stil und sogar »eine Art Topik oder Erfindungsmethode, welche zur Erkenntnis des natürlichen Prozesses des Erfindens führen könnte« (Vergleichende Stillehre, Kleine Schriften 261). Solche rationalistischen Anwandlungen sind jedoch nicht so ernst zu nehmen wie sie klingen. Es äußert sich hier mehr ein gewisser Eigensinn, der die eben ausgesprochene Ansicht noch überbietet, wie um geahntem Widerspruch durch solches Übertrumpfen zu begegnen. Die Annahme weniger Urformen, die durch unendliche Kombinationen, durch Ausbildung und Hervorhebung oder andererseits durch Verkümmerung bald des einen, bald des anderen Motivs, dem ganzen Reichtum der Kunst aller Zeiten zu Grunde liegen, führt zu einem Vergleich mit dem ökonomischen Prinzip, das wir in der ungeheuren Mannigfaltigkeit der Natur bewundern. Semper erzählt selbst (Kl. Schr. 260), wie ihm in Paris in den naturwissenschaftlichen Sammlungen des Baron Cuvier dieses Gesetz größter Sparsamkeit der Grundmotive bei unbeschränkter Variationsmöglichkeit aufgegangen sei. Wir werden unten zeigen, wie er das Motiv des Bekleidens in seinen mannigfachen Erscheinungsformen verfolgt.

In der eingangs wiedergegebenen Definition der Typen heißt es, sie zeigen sich »immer als dieselben«, sind »somit älter als alle Gesellschaftsorganismen«. Diese Ausdrücke fordern auf, Sempers entwickelungsgeschichtliche Anschauungen zu prüfen, die sich natürlich in der Wertung früher Kunsterzeugnisse und in der Art, wie sie zu anderen in Beziehung gesetzt werden, äußern. Und da zeigt sich überraschenderweise eine starke Inkonsequenz. Auf der einen Seite wird der entwickelungsgeschichtliche Standpunkt, der ja schon in der Annahme von variierbaren Grundformen liegt, in bewußter Übereinstimmung mit der Naturwissenschaft, nachdrücklich betont (Stil I, Proleg. VIII). Andererseits aber erscheint immer wieder die Vorstellung

von einer verloren gegangenen Kultur bei allen Völkern, die wir in ihrem primitiven Zustand zu beobachten glauben.

Die Entstehung dieser Ansicht ist freilich wohl erklärlich. Sie hat sich offenbar bei der Betrachtung der ägyptischen Kunst gebildet und von da auf die gesamte Kulturgeschichte übertragen. Die Geschichte der ägyptischen Kunst bietet in der Tat das Bild eines langsamen Erstarrungsprozesses. Wo Semper sonst etwas Ähnliches zu sehen glaubt, liegen die Gründe seiner unhaltbaren Annahmen vielfach in der beschränkten Kenntnis prähistorischer Funde, die zur Zeit der Entstehung seines Hauptwerkes noch wenig Entscheidendes zu Tage gefördert hatten, wie denn die prähistorische Forschung überhaupt erst in den Kinderschuhen steckte. Daß bei heute lebenden primitiven Völkern sich unzweifelhafte Spuren erloschener Kultur finden, mochte jenen Gedanken stützen. Auch führten solche Erwägungen zu intuitivem Erfassen wichtiger völkergeschichtlicher Probleme. Z. B. findet er bei allen indogermanischen Stämmen Mitteleuropas Reminiszenzen früherer Bildung, die nach dem Verfalle des Römertums als tätige Elemente der neuen Gesellschaftsform und Kunst mitwirkten, und schreibt diesem Umstand große Bedeutung zu. In Bezug auf die Herkunft der Indogermanen glaubt er an ihre Einwanderung aus Asien. Doch spricht er sich über die Zusammenhänge der orientalischen Kunst mit der mitteleuropäischen nie unumwunden aus, da es ihm ja nicht auf den historischen, sondern auf den stilistischen Zusammenhang ankommt.

Es scheint, daß für Semper eine konsequente Durchführung des entwickelungsgeschichtlichen Gedankens unvorstellbar war. Der Künstler stand über dem Systematiker. So verspottet er allerlei Rückführungen, die, mögen sie richtig sein oder nicht, durchaus ernst zu nehmen sind und uns heute gar nicht mehr auffallen, z. B. die Rückführung der Sprache auf das »Pescherähh der wildesten Stämme«. Wo wir die Kunstsprache »in ihrem ersten Lallen zu belauschen glauben«, ist sie fast immer »Verkommenheit früherer und reicher entwickelter Kunstzustände«. Und ebenso steht es mit den sozialen Verhältnissen, wie sich wenigstens bei den Völkern der alten Welt nachweisen läßt. Besonders scharf drückt sich diese Anschauungsweise in dem Vortrage »Über architektonische Symbole« (1854) Kl. Schr. 293 aus. Da heißt es: »Für keinen unabhängigen Architekturstil läßt sich ein Zustand der Kindheit und allmählichen Entwickelung feststellen; jeder ist ausgewachsen aus seinem eigenen Prinzip entstanden . . . Die meisten sterben eines plötzlichen und gewaltsamen Todes infolge einer großen sozialen Revolution und des Sieges eines neuen Prinzips«. Gemeint sind vorzugsweise die ganz frühen Stile der orien-

talischen Völker. Aber selbst für diese, häufig stark willkürlich entstandenen Stile geht diese schroffe Aufstellung eines Prinzips doch zu weit. Und andere Äußerungen Sempers mildern diesen Ausspruch ganz bedeutend.

Von solchen Sonderlichkeiten abgesehen, finden sich gerade in Bezug auf Entwickelung von Kunstformen und ästhetischen Werten zahllose feine Gedanken, von denen hier nur ein ganz allgemeiner und tiefer genannt sei: »Rein ästhetische, d. h. auf einem geahnten Gesetz höherer Morphologie fußende Beweggründe führten schon in den ersten Anfängen der Kunst zu der Erfindung derjenigen Typen, die in den Künsten unabänderlich feststehen und erst später in dem bezeichneten Sinne ausgelegt wurden« (Stil II, 229).

Wir kehren zu den Grundformen, den Typen zurück, die also für Semper überall dieselben und älter als alle Gesellschaftsorganismen sind. Unsere obige Definition gibt weiter die Herkunft dieser Typen an: sie sind »den verschiedensten technischen Künsten entlehnt, wie sie in primitivster Handhabung oder selbst in vorgerückter Entwickelung als die ursprünglichsten Beschützerinnen der heiligen Herdflamme gedacht wurden«. Damit stoßen wir auf Sempers Vorstellungen von dem Ursprung der Künste, die sich in seinen Schriften von Anfang an ziemlich gleichlautend formuliert finden. Auch hier fußt er nicht streng auf dem gegebenen Tatsachenmaterial, sondern verwebt dieses sogleich mit mythischen Ideen, die freilich überaus anschaulich und überzeugend vorgetragen werden. In den »Vier Elementen der Baukunst« läßt er die Einzelkünste am primitiven Hausbau sich zuerst betätigen und verteilt sie auf dessen »Elemente« (S. 55/56):

»Das erste Zeichen menschlicher Niederlassung und Ruhe nach Jagd, Tanz und Wanderung in der Wüste ist heute wie damals, als für die ersten Menschen das Paradies verloren ging, die Einrichtung der Feuerstätte und die Erweckung der belebenden und erwärmenden speisebereitenden Flamme. Um den Herd versammelten sich die ersten Gruppen, an ihm knüpften sich die ersten Bündnisse, an ihm wurden die ersten rohen Religionsbegriffe zu Kulturgebräuchen formuliert. Durch alle Entwickelungsphasen der Gesellschaft bildet er den heiligen Brennpunkt, um den sich das Ganze ordnet und gestaltet. Er ist das erste und wichtigste, das moralische Element der Baukunst. Um ihn gruppieren sich drei andere Elemente, gleichsam die schützenden Negationen, die Abwehrer der dem Feuer des Herdes feindlichen drei Naturelemente; nämlich das Dach, die Umfriedigung und der Erdaufwurf (auch Substruktion, Terrasse). Zugleich ordneten sich die verschiedenen technischen Geschicklichkeiten der Menschen nach ihnen:

die keramischen und späteren metallurgischen Arbeiten und Künste um den Herd, die Wasserarbeiten und Maurerarbeiten um den Erdaufwurf, die Holzarbeiten um das Dach und dessen Zubehör«. An der Umfriedigung aber entwickelte sich die Urtechnik der Wandbereitung, die Kunst der Mattenflechter und Teppichwirker.

Diese Schilderung, die in dem »Entwurf zu einem System der vergleichenden Stillehre« (1853) ähnlich wiederholt wird, kommt im »Stil« nicht vor. Sie ist aber zum Verständnis der dort gegebenen technischen Einteilung dieser Künste, die zu demselben Resultat kommt, von großem Vorteil. Denn in den speziellen Ausführungen über die einzelnen Künste spielen diese Beziehungen überall mit, werden aber meist nur angedeutet.

Von der primitiven Baukunst aus ist also nun eine Einteilung der menschlichen Kunsttätigkeit gefunden — wenigstens in Bezug auf die technischen Künste, um die es sich ja hier in erster Linie handelt. Wir haben: Textile Kunst (Wandbereitung), Keramik, Holzkonstruktion, Steinkonstruktion (Substruktion, Terrasse). Wie sich innerhalb dieser Künste die Typen bilden, die in ihrem Zusammenwirken die Baukunst konstituieren, werden wir unten sehen. Es bleibt hier noch die psychologische Frage nach dem Ursprung der menschlichen Kunsttätigkeit zu erörtern.

Sempers Meinung über diesen Punkt klipp und klar anzugeben, ist unmöglich. Obwohl an einigen Stellen eindeutige Äußerungen sich finden, werden diese doch eingeschränkt durch andere, und zudem tauchen hie und da starke Zweifel an der eigenen Ansicht auf. Im wesentlichen liegt in der ersten Formulierung (»Vorläufige Bemerkungen . . .«, Kl. Schr. 223 u. f.) schon alles. Da ist die Rede von der »frühesten Entwickelung aus dem Keime, den das menschliche Bedürfnis ins Leben rief«. »Zu den ersten Bedürfnissen der jugendlichen Menschheit gehört das Spiel und der Schmuck«. In der »Vergleichenden Stillehre« ist von dem Schmuckbedürfnis nichts zu finden, sondern nur von dem materiellen Bedürfnis des Schutzes und Obdachs, wie auch in dem Vortrag »Über architektonische Symbole«. Im »Stil« soll eine »konstruktiv-technische Auffassung des Ursprungs der Grundformen der Baukunst« durchgeführt werden (I, 90). Dies schließt nicht aus, daß über das zu Grunde liegende Bedürfnis doch wieder Zweifel entstehen. Das Bedürfnis des Befestigens und Deckens führte sehr früh zur Benutzung von Drähten, Bändern und hüllenden Flächen, wie sie die Natur bot. »Dazu kommt der natürliche Hang zum Schmuck, der vielleicht auch die erste Triebfeder auf diesem Gebiete ist« (I, 90). Ferner heißt es I, 213: »Die Kunst des Bekleidens der Nacktheit des Leibes (wenn man die Bemalung der eigenen Haut

nicht dazu rechnet) ist vermutlich eine jüngere Erfindung als die Benützung deckender Oberflächen zu Lagern und räumlichen Abschlüssen« und II, 466: »... der Schmuck des eigenen Leibes aus kulturphilosophischen Gründen den Schönheitssinn zuerst zu aktiver Betätigung auffordert«.

Vielleicht finden wir die Lösung dieses Schwankens, wenn wir berücksichtigen, daß der »Stil« die ausgesprochene Tendenz hat, das Prinzip der Bekleidung als den eigentlichen Ursprung und den Nährboden der Architektur aufzustellen. Eine solche Tendenz färbt natürlich die ganze Darstellung ein wenig. So dürfen wir annehmen, daß immer wieder der Versuch gemacht wird, die textile Kunst an den Beginn aller Kunsttätigkeit zu stellen, während sich im Grunde die Ansicht von der Priorität des Schmuckbedürfnisses erhält und sich ab und zu in den Vordergrund schiebt.

Zwei Stellen mögen diese Auslegung des Konfliktes auch durch ihre Ausdrucksweise erhärten: »Obschon es schwer zu bestimmen und nicht sehr wichtig ist, welche von den technischen Künsten die früheste ist, so spricht doch alles für die textile Kunst als Urkunst, da alle anderen ihre Typen und Symbole aus ihr entlehnen, während sie selbst ganz selbständig erscheint und ihre Typen aus sich heraus bildet oder unmittelbar der Natur abborgt. Die ersten Prinzipien des Stiles befestigen sich unzweifelhaft in dieser ursprünglichsten Kunsttechnik« (I, 12). Dagegen: »Das Beizen und Kerben der Haut gehört zu der merkwürdigen Gruppe von Erfindungen, deren Mutter nicht die Not, sondern die reine Lust ist, und die zu den allerfrühesten gehören, weil gleichsam der Instinkt der Freude sie dem Menschen einblies. Die Lust an der Farbe ist früher entwickelt als die Lust an der Form: selbst das niedrig organisierte Insekt freut sich am Sonnenglanze, an der Flamme und an den Kindern des Lichts, den glänzenden Blumen des Feldes«.

Es spricht für unsere Erklärung, daß Semper in dem Vortrag »Über Baustile« von 1869, also nach dem »Stil«, sich unumwunden für das Schmücken als erste Kunstbetätigung bekennt. Er bezeichnet es hier als eine merkwürdige Tatsache, daß alle dekorativen Elemente und Kunstsymbole, deren sich die Baukunst bedient, dem Schmucke des Leibes und einigen damit in Zusammenhang stehenden Prozeduren primitivster Familienindustrie ihren Ursprung verdanken. Das Schmücken »gehört zu den Privilegien des Menschen und ist vielleicht das älteste, wovon er Gebrauch machte. Es ist der erste und bedeutsamste Schritt zur Kunst; im Schmucke und seiner Gesetzlichkeit ist der vollständige Kodex der formalen Ästhetik vorhanden. Im Schmücken sucht sich jenes Streben nach Individualität, jener separa-

tistische Sinn, der dem Menschen innewohnt und eines der beiden Hauptmomente menschlicher Entwickelung ist, Ausdruck zu verschaffen; denn was ich schmücke, sei es belebt oder leblos, Teil oder Ganzes, dem erteile ich eigene Lebensberechtigung; indem ich es zu einem Mittelpunkte der Beziehungen mache, die zunächst nur ihm gelten, wird es zu einer Person erhoben«.

Die Unentschiedenheit in dieser Frage nach der ursprünglichsten Kunstbetätigung hat zur Folge, daß auch das Entstehen des Ornamentes und das Verhältnis von Ornament und Dekoration unklar bleibt (vergl. die Kritik Alois Riegls im I. Kap. der »Stilfragen«, bes. S. 6 u. 22). Diese Unklarheit ist umso größer, als Semper nirgends die Ornamentik für sich behandelt als eigentümliche Kunstübung, sondern seine Anschauungen darüber bei Gelegenheit an einem konkreten Falle durchblicken läßt. Es läßt sich nur so viel sagen: er wendet sich entschieden gegen die »naturalistischen Theorien«. So II, 229: »Bei der Ableitung gewisser Kunstformen von Naturvorbildern kann nicht genug Vorsicht angewandt werden«. — II. 472: »Das naive Kunstschaffen, obschon es auch an die Natur anknüpft und dieselbe in ihrer allgemein kosmischen Naturgesetzlichkeit befolgt, verfährt ganz anders als die vorgerückte Kunst, die konkrete fertige Naturformen zu ihrer bildlichen Symbolik benutzt«. Dagegen stellt er auch hier wieder die Technik des Bekleidens, die textile Kunst als den Mutterboden hin, auf dem die frühe Ornamentik entsteht. »Die Ornamentik und die Architektur selbst in ihren allgemeinen Zügen waren bis zu den Römern dem Prinzip der Bekleidung untertan« (Kl. Schr. 291). Und ferner Stil II, 466: »Man hat den Ursprung dieses Musters (Spirale) in der Natur gesucht, die allerdings schönste Vorbilder dafür in reicher Fülle hervorbringt, allein die ältesten dekorativen Motive sind nicht aus der Natur entnommen, sondern technischen Ursprungs« und dazu die wichtige Ergänzung (470): »zugleich dynamisch zwecklichen« Ursprungs. Auf diesen Zusatz, der von entscheidender Bedeutung ist, werden wir unten ausführlich zurückkommen. Daß alles ein anderes Aussehen gewinnt, sobald mit dem Gedanken der Priorität des Schmuckes Ernst gemacht wird, findet sich nirgends berücksichtigt. Erwähnt sei noch der sonderbare Versuch, aus dem fadenförmigen Charakter vieler Tätowierungen auf deren Ableitung aus der textilen Kunst zu schließen (I, 92).

Über den Zusammenhang unter den verschiedenen Zweigen der Kunst in der Frühzeit hat Semper sich nur in seiner ersten Schrift näher ausgelassen (Kl. Schr. 223): »Gemeinschaftlich wurden die Künste geboren, als man anfing, die ersten rohen Behausungen gegen

Wetter und feindliche Verfolgungen auszuschmücken ... Man übertünchte die unscheinbare Oberfläche des rohen Stoffes ... Der kindlichen Phantasie gefielen lebhafte Farben, bunte Zusammenstellungen, wie die Natur umher sie bildet. Auch dachte man zugleich an den Nutzen und sah ein, daß ein Überzug dem Holze, dem Tone, ja selbst dem Steine größere Dauerhaftigkeit verleiht«. Der reichste Schmuck war der Behausung der Götter vorbehalten. »Nicht mehr genügte nun die bunte, rohe Tünche, es mußten Zieraten, geregelte Formen, der Natur abgesehen, ihre Stelle ersetzen. Man kratzte rohe Umrisse in die Fläche, hob sie mit glatten Tönen hervor aus der anders gefärbten Grundfläche und tat somit den ersten Schritt in die Plastik und Malerei.«

Durch Vertiefung oder Erhöhung der Flächengebilde entsteht das eigentliche Relief, immer noch mit voller Bemalung. »Der folgende Schritt war wohl, daß man sucht, die an solchen bemalten Halbreliefs beobachteten Licht- und Schattenlinien durch Farbenillusion auf der Fläche nachzuahmen ... Und nun war kein Sprung mehr zu machen, sondern die Notwendigkeit führte es herbei, daß auf der einen Seite die Malerei der Wahrheit und Vollkommenheit sich näherte, indes auf anderem Wege die Skulptur gleichen Schrittes dieselbe Wahrheit durch reelle Licht- und Schattenpartien, hervorgerufen durch wohlberechnete und der Natur entlehnte Erhöhungen und Vertiefungen in dem gemalten Stoffe, erreichte. So bildete sich allmählich die ganze Reihe von Übergängen aus. Die Malerei blieb im Gebiete der Plastik, die Plastik verstärkte ihren Effekt durch Malerei.«

Die Statue ist der letzte Schritt, das Relief durch Nachbildung der ganzen Form der Natur so nahe als möglich zu bringen, so z. B. in den freistehenden Giebelverzierungen griechischer Tempel. »Vielleicht ist die isolierte Bildsäule, das Standbild, auf ihrem eigenen, vom Relief unabhängigen Wege entstanden. ... Auf Monumenten waren die Künste berufen, bald in schönem Wettstreit sich einzeln zu zeigen, bald in mannigfaltigen Verbindungen gemeinsam im Chore zu wirken. Der Architekt war Chorage, er führte sie an.« Die Baukunst ist der Inbegriff aller Künste. —

Es ist nicht nötig, auf diese Darlegungen im einzelnen einzugehen. Sie sollen hier nur zeigen, auf welcher Grundlage Semper seine späteren Anschauungen entwickelte. Allmählich tritt das Verhältnis der technischen Künste, deren Begriff sich erst schärfer herausbildet, zur Architektur noch mehr in den Mittelpunkt des Interesses. In der »Vergleichenden Stillehre« (Kl. Schr. 263) heißt es: »Gegenwärtig fühle ich mich in weit höherem Grade von der Tatsache durchdrungen, daß die Geschichte der Architektur mit der Geschichte der Kunstindustrie be-

ginnt und daß die Schönheits- und Stilgesetze der Architektur ihr Urbild in denjenigen der Kunstindustrie haben.« Und Kl. Schr. 266: »Die Architektur ist also die letztgeborene der Künste, zugleich aber die Vereinigung aller Zweige der Industrie und Kunst zu einer großen Gesamtwirkung und nach einer leitenden Idee.« Das ganze Werk über den »Stil« ist letzten Endes eine Illustration dieses Gedankens.

Über die Zeitfolge, in der die technischen Künste entstanden, ist noch als Ergänzung zu dem oben über die Textilkunst als Urkunst Gesagten zu bemerken: die Keramik folgte der textilen Kunst am nächsten, entlehnt aber schon ihre dekorativen Motive zum Teil von ihr. Dasselbe gilt von der Tektonik und der Stereotomie, die erst sekundäre oder gar tertiäre Erscheinungen sind (Stil I, 247). Fassen wir die ganzen Ausführungen über den Ursprung der Künste zusammen:

Die früheste Kunsttätigkeit des Menschen verdankt ihr Entstehen dem Bedürfnis einerseits des Schmuckes, anderseits des Deckens und Schützens. Das Bedürfnis des Deckens und Schützens führt zur Erfindung des Geflechtes, Gewebes, der textilen Kunst. In dieser bilden sich die wichtigsten Grundformen (Typen) aller anderen Künste. Und zwar durch die Anwendung ihrer Produkte (als Bekleidung, Schutz, Raumabschluß) und durch die Technik als solche, aus welcher sich ornamentale Motive von selbst ergeben. Die anderen technischen Künste (Keramik, Tektonik und Stereotomie) entlehnen ihre Typen teilweise schon aus der textilen Kunst. Jede technische Kunst trägt ihre Stilgesetze in sich. (Unabhängig, nicht in Beziehung gesetzt zu diesem Gedankengang: im Schmucke und in seiner Gesetzlichkeit ist der vollständige Kodex der formalen Ästhetik enthalten.) Die Architektur vereinigt die in sich voll entwickelten technischen Künste unter einer leitenden Idee. Die Lücken in diesem Bilde sind im vorhergehenden bereits begründet worden. Sie beruhen auf mangelnder psychologischer Systematik, die man zu dieser Zeit, zumal von einem temperamentvollen Künstler, nicht erwarten kann.

Wir verfolgen nunmehr die Entwickelung der Urtypen, um diesen Begriff endgültig klarzustellen. — Typen sind also ursprüngliche, vom Bedürfnis vorgeschriebene Formen, die aber je nach dem Material, das bei ihrer Herstellung verwendet wird, modifiziert werden. Ein einfaches Beispiel bietet der Vergleich verschiedener Beile aus prähistorischer Zeit. Der Typus des Beiles steht fest, er ist durch den Gebrauchszweck (das Bedürfnis) gegeben. Die Form aber ändert sich ziemlich beträchtlich nach dem Material, aus dem es verfertigt wird. Das Steinbeil ist ziemlich dick, je nach der Härte des Steins durchbohrt für den Stiel oder nicht. Sobald der Gebrauch der Bronze aufkommt, erhält das Werkzeug eine andere Gestalt. Es wird dünner,

die Biegsamkeit des Materials gestattet andere Befestigungsarten für den Stiel (z. B. beim sogenannten Lappencelt).

Noch deutlicher wird das Gemeinte bei der Entwickelung der Wand. Der Urtypus der Wand ist die als Raumabschluß aufgehängte Matte, der Teppich. Später beginnt man, Gebäude aus Stein aufzuführen: es findet sich, daß der Teppich jetzt als Bekleidung der Mauer beibehalten wird, die an sich nur den konstruktiven Zweck hat, das Dach zu tragen. Als Raumabschluß wirkt nach wie vor der Teppich. Dann kommt man darauf, die Mauer mit kostbaren Stein- oder Metallplatten zu belegen oder mit bemaltem Stuck, mit Holz, Terrakotta u. s. w.: alle diese Bekleidungsarten sind nach Semper Modifikationen jenes Typus des Raumabschlusses, der Matte oder des Teppichs. Dieser Typus macht einen »Stoffwechsel« durch, der in jedem einzelnen Falle durch das Zusammenwirken der Eigenschaften des betreffenden Materials mit denen des Typus neue Stilbedingungen ergibt.

Anderseits wird dasselbe Material zu verschiedenen Zeiten für verschiedene Typen angewandt und folgt dann verschiedenen Stilbedingungen. Ein Beispiel mag auch diesen Fall erläutern: Bronzetüren sind in ältester Zeit mit dünnen, flächenhaft ornamentierten Bronzeplatten bekleidete Holzflügel. Später sind sie hohl und in Füllungen geteilt wie Holztüren. Sie haben, obgleich sie von Metall sind, den Typus der Tischlerarbeit angenommen (Kl. Schr. 282). Hiernach wird die prinzipielle Darlegung über den Einfluß des Stoffwechsels auf die Typen verständlich sein (Stil I, 258 f.):

»Jeder Stoff bedingt eine besondere Art des bildnerischen Darstellens durch die Eigenschaften, die ihn von anderen Stoffen unterscheiden und eine ihm angehörige Technik der Behandlung erheischen. Ist nun ein Kunstmotiv durch irgend eine stoffliche Behandlung hindurchgeführt worden, so wird sein ursprünglicher Typus durch ihn modifiziert worden sein, gleichsam eine bestimmte Färbung erhalten haben; der Typus steht nicht mehr auf seiner primären Entwickelungsstufe, sondern eine mehr oder minder ausgesprochene Metamorphose ist mit ihm vorgegangen. Geht nun das Motiv aus dieser sekundären oder nach Umständen mehrfach graduierten Umbildung einen neuen Stoffwechsel ein, dann wird das sich daraus Gestaltende ein gemischtes Resultat bleiben, das den Urtypus und alle Stufen seiner Umbildung, die der letzten Gestaltung vorangingen, in dieser ausspricht. Auch wird bei richtigem Verlaufe der Entwickelung die Ordnung der Zwischenglieder, die den primitiven Ausdruck der Kunstidee mit der mehrfach abgeleiteten verknüpfen, zu erkennen sein.« »Das Erfassen der Wichtigkeit dieser Frage über den Stoffwechsel in den Künsten« ist von höchster Bedeutung für ein Verständnis der Geschichte des Stils.

Der Begriff der »Typen« und ihre Entwickelung durch Stoffwechsel bietet den Schlüssel zum Verständnis einer Lieblingsidee Sempers: der Bekleidungstheorie, die in gewissem Sinne nur ein Spezialfall jener Idee von den Typen ist (vergl. S. 225). Kein Gedanke ist so konsequent und einheitlich durchgeführt, keiner kehrt so oft wieder in allen Schriften. Wir können hier nur die Theorie in ihren Grundzügen darstellen. Der Versuch einer Kritik (wozu von kunsthistorischer wie von ästhetischer Seite viele Punkte herausfordern) würde viel zu weit führen.

In der frühen Schrift über antike Polychromie wird das Bekleidungsprinzip noch nicht im eigentlichen Sinne verfochten. Doch wird dort klar, wie es in Sempers Ansichten über die antike Kunst sich bildet. Nämlich eben aus der Überzeugung, der dieser temperamentvolle Aufsatz entspringt — aus der Überzeugung von der unumschränkten Herrschaft der Polychromie in der alten Kunst. Vollkommen ausgebildet tritt uns die Bekleidungstheorie in den »Vier Elementen der Baukunst« (S. 56 ff.) entgegen. Ganz ähnlich wird sie in der »Vergleichenden Stillehre« (Kl. Schr. 287 ff.) vorgetragen. Und im »Stil« kehrt sie an unzähligen Stellen in immer neuen Variationen wieder (ausführlicher I, 214 ff.). Ihr Inhalt ist folgender:

Die ersten Produkte der menschlichen »Kunstindustrie« sind Decken und Matten, wie es sich auch heute noch bei primitiven Völkern zeigt. Auch Stämmen, die nackt gehen, ist die Herstellung ganz rohen Flechtwerks, etwa des Zauns aus eingerammten und verflochtenen Zweigen, geläufig. Damit ist der ursprünglichste Raumabschluß, der Pferch, entstanden. Der zweite Schritt, Matten von Baumbast zu machen, ergab sich leicht, und ebenso das Verwenden von Gräsern und Pflanzenfasern zu demselben Zwecke. Diese Teppiche dienten nun wie die Tierfelle (und die Hecken) zur Raumtrennung, zum Schutz gegen die Witterung und gegen Feinde, lange ehe man an das Errichten fester Wände aus Holz oder Stein dachte. Als solche dann eingeführt wurden, geschah dies meist mit Rücksicht auf andere, sekundäre Zwecke, auf Dauerhaftigkeit, Tragkraft u. s. w., die nichts mit der Idee der Raumbegrenzung zu tun haben. Diesen Dienst versah nach wie vor der Teppich, der durch die veränderte Bauweise gar nicht berührt wurde. Er repräsentierte auch ferner die Wand. Die feste Mauer war nur Gerüst.

Eine willkommene Stütze für diese Auffassung bietet die Sprache. Das Wort Wand, das den sichtbaren Raumabschluß bezeichnet, hat in allen germanischen Sprachen die gleiche Wurzel und fast dieselbe Grundbedeutung wie Gewand, das den gewobenen Stoff bezeichnet. Aus verschiedenen Gründen (Sparsamkeit, Dauerhaftigkeit, Luxus) voll-

zog sich an diesem Urtypus der Wand ein Stoffwechsel nach ebensovielen Richtungen, wobei alle Zweige der Technik in Anspruch genommen wurden. Zu einem sehr verbreiteten und alten Ersatz bot die Maurerei ein Mittel: den Stuck, der seinerseits für die Entwickelung der Malerei als unabhängiger Kunst die Grundlage schuf. Die Schreinerei lieferte Holzbekleidungen, die Keramik Terrakotten, die Metallotechnik Beläge aus mannigfachen Metallen bis zum Gold, die Stereotomie Platten aus harten oder kostbaren Steinen, Granit, Alabaster, Marmor, Porphyr. Überall lassen die erhaltenen Reste alter Baudenkmäler erkennen, wie der Grundtypus aller dieser Bekleidungen, der Teppich, seine eigentümlichen traditionellen Formen in diesen Nachbildungen aus anderem Material zur Geltung bringt. »Malerei und Plastik in Holz, Stuck, Terrakotta, Metall und Stein blieben von jenem Stil abhängig, welcher den textilen und gestickten Werken eigentümlich war.«

In der Tat bietet die Kunst aller Zeiten Belege genug für diesen Satz. Nicht nur finden sich Motive, die der textilen Kunst ursprünglich angehören, bei jeder Technik der Wanddekoration reichlich wieder, sondern häufig genug werden sogar in dem ganz fremden Material einfach Teppiche und Gewebe nachgeahmt.

Der Einfluß des Bekleidungsprinzips auf die Architektur ist aber in anderer Weise noch wichtiger. Veranlassung zu monumentalen Bauten hat noch immer der Wille gegeben, »irgend einen feierlichen Akt, eine Religio, ein welthistorisches Ereignis, eine Haupt- und Staatsaktion kommemorativ zu verewigen« (Stil I, 215). Jede monumentale Kunst setzt eine verhältnismäßig hohe Kultur und sogar Luxus voraus, der mit der ursprünglichsten Einfachheit der Konstruktion sehr wohl zusammengeht. Nichts hindert aber nun anzunehmen, ja es steht sogar unzweifelhaft fest, daß der Gedanke an solche monumentalen Schöpfungen zum Andenken an irgend ein Ereignis aus Festfeiern entstand, die dem gleichen Zwecke galten. »Der Festapparatus, das improvisierte Gerüst (mit allem Gepränge und Beiwerke, welches den Anlaß der Feier näher bezeichnet und die Verherrlichung des Festes erhöht, geschmückt und ausgestattet, mit Teppichen behangen, mit Reisern und Blumen bekleidet, mit Festons und Kränzen, flatternden Bändern und Trophäen geziert), ist das Motiv des bleibenden Denkmals.« So ist z. B. der ägyptische Tempel aus dem Motive des improvisierten Wallfahrtsmarktes entstanden; die lykischen Grabdenkmäler sind »Scheiterhaufen in monumentaler Restitution«, der Theaterbaustil ging noch zu geschichtlicher Zeit aus dem bretternen, aber reich geschmückten Schaugerüst hervor.

Semper meint nicht etwa, solche Werke seien faktisch aus einem vorangehenden Provisorium entstanden, sondern verwahrt sich bei einer

ähnlichen Gelegenheit ausdrücklich und für alle derartigen Fälle gegen ein solches Mißverständnis. »Nichts wäre falscher als diese Annahme. Die Kunst hatte vielmehr das gemischte und komponierte Motiv bereits adoptiert und sich vollständig zu eigen gemacht. Jedes neue Werk war in der Konzeption ein zusammengesetztes Produkt der Zeiten« (Stil I, 323). Dieser letzte Satz drückt eine wichtige Grundanschauung aus, die zum richtigen Verständnis manches scheinbar widerspruchsvollen Gedankens berücksichtigt werden muß. Bei den Beziehungen, die Semper zwischen Kunstwerken verschiedener Art oder aus verschiedenen Zeiten herstellt, meint er fast nie, eins sei nach dem andern mechanisch kopiert oder nachgeahmt, sondern in den meisten Fällen denkt er nur an den stilistischen Zusammenhang, ohne den tatsächlichen historischen in Betracht zu ziehen. Oder höchstens meint er das Übernehmen und neue Verarbeiten eines Motivs mit anderen Mitteln und unter anderen Voraussetzungen.

So ist es ihm hier vor allem darum zu tun, »auf das Prinzip der äußerlichen Ausschmückung und Bekleidung des struktiven Gerüstes hinzuweisen, das bei improvisierten Festbauten notwendig wird und die Natur der Sache stets und überall mit sich führt, um daran die Forderung zu knüpfen, daß dasselbe Prinzip der Verhüllung der konstruktiven Teile, verbunden mit der monumentalen Behandlung der Zeltdecken und Teppiche, welche zwischen dem struktiven Teile des motivgebenden Gerüstes aufgespannt waren, auch ebenso natürlich erscheinen muß, wo es sich an früheren Denkmälern der Baukunst kundgibt« (Stil I, 216).

Hierfür führt er nun verschiedene geschichtliche Beispiele an. Als die treuesten Bewahrer des Prinzips in seiner Ursprünglichkeit müssen die Assyrer gelten, die in allen Arten der Bekleidung, sei es mit glasierten Tonziegeln, mit skulptierten Steinplatten oder bemaltem Stuck, den Charakter textiler Erzeugnisse, besonders von Stickereien, durchaus beibehalten. In Ägypten dringt das Urmotiv außer, wie schon erwähnt, in dem Gesamtcharakter des Tempels auf den bildlichen Darstellungen in Gräbern hervor. Ferner bei den Pyramiden, die durchaus mit Granit bekleidet wurden, so daß diese Inkrustation fast als das Wesentliche, als das Motiv des ganzen Steinbaues erscheint (!) (Stil I, 382). Die »lydischen« Felsengräber (z. B. das Grabmal des Midas) sind in den Stein gehauene Teppichwände und zeigen besonders naiv und realistisch die Nachbildung des ursprünglichen Typus der Bekleidung als Fassadendekoration (Stil I, 401). — In China ist die Baukunst auf sehr früher Entwickelungsstufe stehen geblieben. Hier zeigt sich der Grundtypus des Raumabschlusses, die Hecke, das Geflecht, in raffinierter Vollendung. Entweder bleibt die Wand, auch

wenn sie gemauert ist, oben der Länge nach offen, oder sie wird oben mit Gitterwerk bemalt, damit diese Öffnung wenigstens symbolisch angedeutet ist. Von den Stützen, die das Dach tragen, ist sie ganz unabhängig (Stil I, 229 f.). Ähnliches findet sich in Pompeji.

In Griechenland erhält sich das alte Prinzip der Bekleidung und Täfelung in den Friesen, in den Relieftafeln der Metopen, im Giebeltympanon, das aus Platten besteht, besonders aber in der Täfelung der Cella von innen und außen, fast ganz nach assyrischer Weise. Sicherlich haben auch die archaischen Holzsäulen eine dem Deckenwerk entsprechende Bekleidung gehabt. Der Porostempel war stets mit Stuck bekleidet und bemalt. Farbiger Stuck und Anstrich sind aber dem Begriff nach gleich und nur durch die Dicke des Auftrages verschieden. In diesem Sinne gehört die ganze Polychromie mit zur Bekleidung. Daß in den Überlieferungen meist das Material genannt wird und seltener die Bekleidung, ist nicht verwunderlich: diese verstand sich von selbst, und auf Echtheit und Kostbarkeit des dahinterliegenden Materials gab man sehr viel (Stil I, 417).

Im Gegensatz dazu legte der asiatische Bekleidungsmaterialismus den Hauptwert auf die Pracht der äußeren Erscheinung, des Materials, das zur Verhüllung des Gerüstes diente. Zu diesem Prinzip kehrte die römische Kunst in ihrem Verfall zurück. Schließlich hält auch die romanische Kunst an der antiken Überlieferung des Bekleidens fest, z. B. bei Säulen, etwa an Portalen, die für das Auge nicht als Maurerarbeiten, sondern als Rankengeflecht, Mattenwerk erscheinen (Stil I, 473).

Auch in der Entwickelung der Plastik spielt das Bekleidungsprinzip eine große Rolle. Nach uralter Sitte wurden hölzerne Kultbilder mit wirklichen Gewändern angekleidet. Und diese Sitte führte erst auf die Erfindung der skulptierten Gewandfiguren. Eine andere Beziehung: die ursprünglichste Bronzestatue besteht aus einem mit Metallblech umkleideten Kerne. Der Erzguß erscheint zuerst als dünne Erzkruste um einen Eisenkern herumgegossen (!). Die Kolossalbildnerei der Hellenen war eine Art Einlegearbeit. Berücksichtigt man diese Vorgeschichte der Marmorplastik, so muß eine Bemalung nach irgend einem System der Polychromie als selbstverständlich erscheinen. Die ganze Tonplastik ist von dieser älteren statuarischen Kunst stark beeinflußt. »... Alle plastischen Werke des Altertums sind nach dem uralt asiatischen Inkrustierungsverfahren mit Stuck und Farben überzogen, wovon sie den Kern bilden, ganz so, wie bei den ältesten empaistischen Werken der Metallmantel einen Kern von Holz oder ungebranntem Ton umgibt ...« (Stil I, 222). »Das scheinbar Sekundäre, die dünne Oberfläche gemalten Stucks, ist das Primäre, der historisch gewordene und nur noch symbolisch vertretene Urstoff des Motivs,

die Bildhauerei in festem Steine, die letzte Inkarnation desselben« (Stil I, 246).

Waffen, und zwar Angriffswaffen sowohl (hölzerne Keulen, Pfeile, Speere) als auch Schutzwaffen (Schilde, Panzer u. s. w.), wurden schon früh mit Metallbelag versehen. Ja dies ist die älteste Anwendung des Metallkleides zur Stärkung des damit Bekleideten, während es ursprünglich rein dekorativ auftrat (an Wänden) (Stil II, 464). Hier wäre auch das schon erwähnte Beispiel von den mit Bronze beschlagenen Türen (S. 225) passend anzuschließen.

Die Bekleidungstheorie führt von selbst auf ein Problem, das in der Ästhetik der bildenden Künste besonders seit Karl Bötticher eine wichtige Rolle spielt, das Problem: in welchem Verhältnisse stehen realiter und für den ästhetischen Eindruck die Kernform (oder Werk- oder Strukturform) und die Kunstform (oder Schmuck- oder Zierform) zueinander. Die Tatsachen, aus denen sich diese Fragestellung ergibt, sind folgende:

Jedes technische Kunstwerk (mit Einschluß der Architektur) konstituiert sich aus materiellen, nach den Gesetzen der Mechanik einander zugeordneten Teilen oder Gliedern. Anders ausgedrückt: jedes Glied, jeder Bestandteil eines technischen Kunstwerks hat eine bestimmte materielle Funktion zu verrichten. Durch das Zusammenwirken dieser Funktionen der verschiedenen Glieder gewinnt das Gebilde seinen materiellen Bestand. Art und Größe dieser Funktionen kann jeder Architekt nach den Gesetzen der Mechanik demonstrieren und berechnen. Und aus diesen feststellbaren Forderungen, die das fertige Kunstwerk an die Beschaffenheit, an die Leistungsfähigkeit seiner Glieder stellt, ergibt sich deren Form und Qualität erfahrungsgemäß. Was so entstünde, unabhängig von jeder Beziehung auf den Eindruck, den ein solches Gebilde auf den Menschen machen würde, das ist die Kernform. Sie ist die nüchterne materielle Realisierung der Konstruktion, die der Architekt oder Ingenieur auf dem Papier ausrechnet. Nun nehmen wir in Wirklichkeit ein solches Gebilde niemals wahr, sondern jedes technische Kunstwerk weist eine Reihe von Formen und außerdem Farben auf, die mit der geschilderten materiellen Funktion nichts zu tun haben. Der betreffende Gegenstand würde auch ohne diese Formen seinen praktischen Zweck vollkommen erfüllen. Diese Formen haben mit dem Gebrauchszweck an sich nichts zu tun. Darum ist es berechtigt, ihre Gesamtheit, soweit sie über die Kernform hinausgeht, als die Kunst-, Schmuck- oder Zierform des Gegenstandes zu bezeichnen. Wie verhält sich nun die Kernform zur Kunstform?

Karl Bötticher hat auf diese Frage in seiner »Tektonik der Hellenen« folgende Antwort gegeben: »Die hellenische Architektonik erbildet die

totale Form eines Bauwerkes, der Natur des betreffenden Materiales entsprechend, aus einzelnen für sich bestehenden, zur Existenz und zum Zweckgebrauche der ganzen Baulichkeit notwendigen und dementsprechend in der Räumlichkeit angeordneten und verteilten Körpern.« — »Nach ihrer struktiven Vereinigung zu einer totalen Form erscheinen alle diese Strukturteile in einem Ausdrucke, welcher sowohl den inneren Begriff, die Wesenheit oder die mechanische Funktion eines jeden für sich, als auch die wechselseitige Begriffsverbindung — Junktur — aller im Ganzen auf das Anschaulichste und Prägnanteste darstellt. Dies ist das Dekorative oder die Kunstform jedes Teiles.« Und zwar liegt das Verhältnis von Kern- und Kunstform so, »daß man sich zuerst für die vorgeschriebenen Raumgrenzen — statisch notwendigen Körperproportionen — einen Körperkern oder eine Kernform in einem solchen Formenschnitte — Schema — vorbereitet denkt, welcher in seiner Nacktheit schon die tektonische Funktion vollkommen erledigt. Alsdann aber diesem Kerne solche Extremitäten angefügt oder demselben gleichsam mit einer aus solchen Formen gebildeten Hülle bekleidet zeigt, welche eben seinen inneren Begriff in allen Beziehungen auf die prägnanteste Weise erklären. Dies ist die dekorative Charakteristik, die Ornamenthülle des Kernschema, welche in ihrer Kontinuität aus einzelnen begriffsanalogen Formenschematen gebildet wird.« — »Nach solcher Ansicht verfährt die antike Tektonik mit sehr richtigem Sinne so, daß sie die dekorative Bekleidung des Kernes als struktiv nicht notwendig von dem struktiv notwendigen Kernvolumen desselben ganz wahrnehmbar sondert und sie wie angelegt oder von außen angefügt darstellt. Indem man hierdurch das Wirkliche vom Scheinbaren trennt und die Dekoration als das, was sie in der Tat nur sein soll, als begriffssymbolisierende Hülle des wirklich fungierenden Kernes vor Augen legt ...« Aus diesen Stellen, die beliebig vermehrt werden können, geht zur Genüge hervor, daß Bötticher eine rein verstandesmäßige Verbindung der Kernform mit der Kunstform herstellt. Nach seiner Ansicht ist die Kunstform der Kernform ganz unabhängig umgehüllt mit der Aufgabe, diese »in ihrer Wesenheit« verständlich zu machen, ihre materielle Funktion zu demonstrieren (Tektonik 1. Aufl. Einleitung S. 4 ff.).

Wie verhält sich nun Semper zu dieser Frage und zu Böttichers Auslegung des Problems? Streiter (Karl Böttichers Tektonik der Hellenen S. 43) weist darauf hin, daß Semper Böttichers Theorie nicht prinzipiell bekämpft habe, sondern nur, soweit sie seinen eigenen Anschauungen über den Ursprung und die Entwickelung der tektonischen Formen zuwiderlaufe. In der Tat gehört der Unterschied von Kern- und Kunstform, wie schon aus der Bekleidungstheorie hervorgeht, zu

dem Grundgedanken seiner Ästhetik. Aber hier wie sonst hat er vor Bötticher den weiten Blick voraus. Indem er die ganze menschliche Kunst in seine Betrachtung einbezieht, kommt er von ganz ähnlichen Voraussetzungen zu entgegengesetzten Resultaten.

Das Bekleidungsprinzip beherrscht nach Semper die ganze antike Kunst, wie wir gesehen haben. Wie verhält sich nun für den ästhetischen Eindruck die Bekleidung zum Bekleideten, oder, was auf dasselbe hinausläuft, die Kunstform zur Kernform? Diese Frage kann im Sinne Sempers nicht ohne weiteres beantwortet werden, da er sich nie auf den rein ästhetischen Standpunkt stellt, sondern als Architekt stets technische, als Forscher historische Gesichtspunkte damit verquickt. So müssen wir aus den zahlreichen zerstreuten Äußerungen über diesen Punkt seine Grundanschauungen herauszukristallisieren suchen.

Semper unterscheidet grundsätzlich zwischen drei Lösungen des Problems: der asiatisch-assyrischen, der ägyptischen und der hellenischen. Im assyrischen Möbel- und Gerätewesen bahnt sich, von der gewöhnlichen Bekleidung ausgehend, ein neues Prinzip an, das für die ganze spätere Entwickelung von größter Bedeutung ist: die Hohlkörperkonstruktion. Das geht so zu: das Gezimmer (»pegma«) wird selbstverständlich bekleidet, und zwar vorzugsweise mit Metall. Allmählich betrachtete man diesen Metallmantel als das eigentlich Feste und gelangte so auf rein empirischem Wege dazu, geschweifte und gefältelte Bleche, die einen stereometrischen Raum umschließen, konstruktiv zu verwerten, wodurch bei geringstem Materialaufwand die größte Festigkeit und Stabilität gesichert ist (Stil I, 342).

Aber abgesehen von dem tatsächlichen Wert dieser Errungenschaft veränderte sich Hand in Hand damit der ganze Charakter der Bekleidung. War diese früher einfach um- oder vorgelegt, reine Kunstform, sei es als Schmuck eines Gerätes, sei es als Raumabschluß, so begann sie nun, scheinbar oder auch tatsächlich, die struktive Funktion des Kernes zu übernehmen. Sie wird das gemeinsam konstruktive und ornamentale Prinzip. Das einzig Feste am Hause ist dessen Kruste. Technische Prozeduren (Inkrustation u. s. w.), in Gemeinschaft mit einigen statischen Momenten, erzeugen das architektonische Kunstschema und sogar das Ornament. »Die Bekleidung tritt hier in rein technisch-realistischer Weise als formengebend auf, es entsteht eine Hohlkörperkonstruktion im wahren materiellen Sinne des Wortes« (Stil I, 414). Am assyrischen Gerätewesen sehen wir so eine Entwickelung von innen nach außen. »Was früher den Halt der Struktur gab und dem das metallene Kleid wenig mehr als Schmuck war, der hölzerne Kern nämlich, überträgt seine Funktionen an die umgebende Schale und verschwindet; letztere vereinigt in sich beides, das struk-

tive und das formale Element. So werden ‚Strukturschema' und ‚Kunstschema' identifiziert« (Stil I, 364). Die Metamorphose von dem metallbekleideten Holzgerät zum Metallhohlkörper ist deshalb so wichtig, weil sie auch bei der assyrischen Säule stattfindet, die ein »Mittelding zwischen einem Möbel und einem festen Architekturteil« war. Auch die spätere assyrische Steinsäule behält den Charakter des »tubulären Metallstiles«. Hieraus geht (stilistisch!) der Kanon der klassischen Baukunst hervor.

Ganz anders in Ägypten. War den Assyrern die Kunstform aus der Versöhnung der beiden Gegensätze — Umhüllung und Struktur — entstanden, so ist für die pharaonische Kunst »absichtsvolles, grundsätzliches Scheiden der umhüllenden Kunstform von der Struktur« (Stil I, 390) Prinzip. Die Umkleidung wird sorgfältig von dem Holzkern getrennt, hat nichts zu tragen, sondern nur zu schmücken »oder vielmehr eine symbolische Sprache zu sprechen, deren Sinn sich nicht auf das Werk selbst bezieht, sondern auf dessen Bestimmung und Weihe« (Stil I, 390 f.), oder sie dient gar einfach als Inschrifttafel. Fast jede der zahlreichen ägyptischen Säulenformen zeigt eine Spielart dieses Prinzips. Häufig ragt über dem Kapitäl der Strukturkern noch sichtbar heraus und trägt den Sturz, so daß die Umhüllung, die Kunstform, gar nicht bis zu dem Gelenk des Gebildes hinaufreicht. Aber auch die struktive Tätigkeit, die schon in den aufsteigenden Rohrstengeln liegt, wird negiert durch einen aufgemalten Teppich, der den Säulenschaft statisch indifferent und passiv macht, »damit durchaus kein dynamisch-symbolischer Nebenbegriff sich störend in den tendenziös-hieratischen Sinn dieses Umkleidungsschmuckes hineindränge und die klare Verständlichkeit des letzteren störe« (Stil I, 390). Nur bei der »protodorischen« Säule tritt das struktive Element als allein formgebend auf. Bei der Säule mit Lotosknospenkapitäl drücken zwar alle vegetabilischen Linien und Kurven, die sie beleben, den elastischen Widerstand gegen die Wucht des Würfels aus, aber die zarten Lotoskelche genügen nicht, um das ästhetische Gefühl zu beruhigen, und die Vorstellung eines solideren Kernes, der die Funktion des Stützens eigentlich vollzieht, ist notwendig.

Die Mauern sind gleichsam in Teppiche total eingewickelt. Der steinerne Strukturkern tritt für den Eindruck gar nicht in Funktion, weil die Steindecke, die er trägt, äußerlich nicht sichtbar ist und »innerlich durch bekleidende Malerei in ihrer Massenwirkung negiert« wird (Stil I, 395). Die Konstruktion wird also in Ägypten auf den Kern zurückverwiesen. Die Dekoration (Kunstform) hängt der Idee nach auf keine Weise mit der Struktur zusammen, hat »ihr eigenes, man möchte sagen, antistruktives Sein« (Stil I, 414). Die gleiche Tendenz

zeigt sich im Kunsthandwerk, indem wenig getriebene Metallarbeiten vorkommen, dagegen mehr Werke aus Metallguß mit festem Kern und aus solidem Holz.

In der griechischen Kunst vereinigen sich nun beide Prinzipien. »Der hellenische Tempel ist gebaut nach ägyptischem Prinzipe, nur in mehr durchgebildeter Weise, in vollendetem Isodomgemäuer, und ausgestattet nach dem in höherem struktur-symbolischen Sinne aufgefaßten asiatischen Prinzipe der Inkrustation, die eben durch diese Kombination von ihrem materiellen Dienste befreit wird und nur als Trägerin des formalen Gedankens auftritt, während sie diesen zugleich durch das Verstecken der Steinfugen, des Baustoffes überhaupt, von letzterem gleichsam emanzipiert, so daß die Form sich allein aus sich selbst und der in ihr liegenden organischen Idee erklärt, wie die der belebten Geschöpfe, bei denen man auch nicht fragt, aus welchen Stoffen sie bestehen, obschon Qualität und Quantität des Stofflichen wichtigste Bedingungen ihrer Existenz sind und diese sich nach jenen modifizieren.« — »Es handelte sich nur, die mechanischen Bedürfnisformen der asiatischen Bekleidungskonstruktion in dynamische, ja in organische Formen zu verwandeln, sie zu beseelen und alles, was keinen morphologischen Zweck hat, auszustoßen oder auf neutralen Boden zu verweisen. In dieser Sichtung des Gegebenen und in der Vergeistigung desselben, nicht in der Erfindung neuer Typen ... bestand die neue Schöpfung« (Stil I, 415).

Wir werden den Lieblingsgedanken Sempers von der Vereinigung des assyrischen und ägyptischen Kunstprinzips in dem griechischen unten verfolgen. Er kehrt seit den »Vier Elementen der Baukunst« in allen möglichen Variationen immer wieder. Uns interessiert jetzt nur die eine Seite daran: die Verschiebung des Verhältnisses von Kern- und Kunstform. Wir können diese etwa so formulieren:

In der westasiatisch-assyrischen Kunst besteht die Tendenz, die Kunstform mit der Funktion des Kernes realiter zu belasten, beide zu identifizieren.

In der ägyptischen Kunst besteht die Tendenz, durch die Kunstform die Funktion der Kernform zu verhüllen oder spielend zu illustrieren.

In der griechischen Kunst besteht die Tendenz, die materielle Funktion des Kernes durch die Kunstform vergeistigt in Erscheinung treten zu lassen.

Oder, um eine prägnante, wenn auch keineswegs im ganzen Umfange deckende Formel aufzustellen: die Kunstform steht in den drei genannten Fällen zu der Kernform im Verhältnis

der Identität — der Allegorie — des Symbols.

Diesen letzten Fall, den der griechischen Kunst, müssen wir noch näher betrachten, weil er nicht nur stiltheoretisch die höchste Stufe darstellt, sondern Sempers ästhetische Grundanschauung über diesen Punkt, die es ja zu erkennen gilt, deutlich spiegelt. Nach seiner Überzeugung ist der für die Plastik allgemein anerkannte Übergang vom Holzstil durch den Metallstil zum Steinstil auch buchstäblich wahr in Bezug auf die Baukunst. »Gerade so wie die Marmorbildsäule immer noch etwas vom Stile des archaischen Sphyrelatonkolosses an sich behält, aber von der ‚dädalischen Puppe' kein Abkunftszeichen mehr trägt, zeigt sich in dem Steintempel ein dynamisches Prinzip, das nur bei der Hohlkörperkonstruktion seine volle Berechtigung hat« (Stil I, 408). Damit ist nichts anderes gemeint als die symbolische Erscheinung der Funktion in der Kunstform an Stelle der Identität beider in Assyrien. Das »zum vollen Bewußtsein gelangte Hellenentum« faßte »bei seinem Streben nach der absoluten formalen Schöne diesen struktiven Gedanken nicht realistisch, sondern in höherem Sinne« (symbolisch) (Stil I, 408). Und dies eben dadurch, daß die Kunstform dynamisch wirkt, indem sich ein Kräftespiel in ihr kundgibt, und organisch, indem diese Kräfte ohne Beziehung auf Vorbilder aus der Natur oder auf die Qualität des Materials (Kernes) die ganze struktive Leistung selbständig zu vollbringen scheinen. Mit dieser Deutung ist nichts untergeschoben oder hineingelegt, wie folgende Stelle beweist: die Kunst erstrebt »einen äußeren und ästhetisch faßbaren Hinweis auf das unsichtbar Vorhandene und Repräsentierte, wobei sie ihre Mittel zwar der Realität ablauscht, aber von Nachahmung und gleichsam wortgetreuer knechtischer Übersetzung des Motives so wenig wie von strenger Folgerichtigkeit etwas weiß, sondern an dem abstraktformalen Begriffe festhält und diesen in dekorativer Symbolik gleichsam spielend wiedergibt, dabei nur ästhetische Konsequenz erstrebt« (Stil II, 206).

Das ist die objektive Grundlage der »ästhetischen Mechanik«, die mit psychologischem Rüstzeug an diesen Tatbestand herantritt und unsere beseelende Auffassung des Gegenstandes durch den Begriff der Einfühlung im einzelnen erklärt [1]).

Vergleichen wir Böttichers Ansicht nun mit der Semperschen, so stellt sich heraus, daß Böttichers Ausführungen, die sich auf die griechische Tektonik beziehen, nach Semper ungefähr auf die ägyptische passen. Die vollständige Trennung von Kern- und Kunstform, die Darstellung der Funktion des Kernes in dieser mit Hilfe von Naturnachahmungen — das alles trifft nach Sempers Anschauung auf die

[1]) Besonders Th. Lipps, Grundlegung der Ästhetik.

ägyptischen Säulen zu, aber nicht entfernt auf die dorische. Gerade was Bötticher in der griechischen Kunst als typisch bezeichnet, gilt für Semper als von den Griechen überwunden, ja in der Überwindung dieser Trennung, dieser nachahmenden Darstellung der Funktion sieht Semper das Wesen der griechischen Kunst. Da beide Männer in der griechischen Kunst ein absolutes Ideal sahen, so liegt in diesem Vergleich ihrer Anschauung über die griechische Kunst auch das Verhältnis ihrer ästhetischen Grundanschauungen. — Erwähnt sei wenigstens noch, daß Semper mit dem Begriff der Kunstform auch aus der römischen und mittelalterlichen Kunst sehr wertvolle und interessante Resultate gewinnt.

Die bisher entwickelten ästhetischen Grundanschauungen stehen in engem Zusammenhange mit der Geschichte der Künste oder vielmehr mit den Vorstellungen, die Semper sich von ihrer Entwickelung auf Grund der ihm bekannten Tatsachen machte. Nunmehr handelt es sich darum, die prinzipielleren Fragen nach dem eigentlichen Wesen und den immanenten Gesetzen der Künste im Sinne Sempers zu beantworten. Dort stützte sich die ästhetische Betrachtung mehr auf die Archäologie und die Kunstgeschichte, hier geht sie mehr mit der Praxis zusammen.

Es mag noch einmal daran erinnert werden, daß Semper keine Ästhetik, sondern nur eine »empirische Kunstlehre« geben wollte. Jene »betrachtet die Form als solche, ihr ist das Schöne ein Zusammenwirken einzelner Formen zu einer Totalwirkung, die unsern künstlerischen Sinn befriedigt und erfreut«. »Die Stillehre dagegen faßt das Schöne einheitlich, als Produkt oder Resultat, nicht als Summe oder Reihe. Sie sucht die Bestandteile der Form, die nicht selbst Formen sind, sondern Idee, Kraft, Stoff und Mittel; gleichsam die Vorbestandteile und Grundbedingungen der Form« (Proleg. VIII). Sie faßt das Schöne als die Lösung eines artistischen Problems, heißt es an anderer Stelle (Kl. Schr. 341). Anderseits aber soll sie auch nicht ein Handbuch der Kunstpraxis sein, denn sie zeigt nicht das Hervorbringen einer beliebigen Kunstform.

Das Wesen des technischen Kunstwerks wird an mehreren Stellen erörtert, besonders in der »Vergleichenden Stillehre« (Kl. Schr. 267 ff.) und im »Stil« (I, 7 ff.). Nach der früheren, ausführlicheren Fassung ist das Kunstwerk ein Resultat oder sozusagen eine Funktion einer Anzahl von Agentien oder Kräften. Man könnte etwa die Formel aufstellen:

$$Y = F\ (x, y, z \text{ u. s. w.}),$$

wobei Y das Gesamtresultat, xyz die verschiedenen zusammenwirkenden Kräfte, F die Art dieser gegenseitigen Beeinflussung oder Abhängigkeit ausdrückt. Veränderungen der Faktoren xyz modifizieren

Y, ohne eine prinzipielle Änderung hervorzubringen; die Veränderung von F hat eine fundamentale Umgestaltung zur Folge. Diese Formel soll lediglich als »Krücke« bei der Erläuterung des Gegenstandes dienen. Sie drückt die zwei Klassen von Einflüssen aus, die bei der Entstehung eines Kunstwerks bestimmend einwirken. Die erste Klasse »umfaßt diejenigen Anforderungen, welche in dem Kunstwerke selbst begründet sind und auf gewissen Gesetzen der Natur oder des Bedürfnisses beruhen, die zu allen Zeiten und unter allen Umständen sich gleich bleiben« (F) ... »die zweite Klasse umfaßt diejenigen Einflüsse, die wir als von außen her auf die Entstehung eines Kunstwerkes wirkend bezeichnen dürfen« (x y z u. s. w.).

Das wesentlichste Moment der ersten Klasse ist der Zweck, die Bestimmung eines Gegenstandes, seine Nutzung, gleichgültig, ob diese »tatsächlich von ihm gefordert oder nur vorausgesetzt und in einem weniger realistischen, mehr ideellen Sinne aufgefaßt« ist. Auch eine Schmuckvase z. B. muß in formaler Beziehung motiviert sein durch irgend ein wirkliches Nutzgefäß, welches bei der idealen Behandlung des Kunstwerks den notwendigen realistischen Stützpunkt bietet, der für eine wahre formale Existenz unbedingt nötig ist (Stil II, 6). Dies ist außerordentlich wichtig: Semper verlangt für jedes technische Kunstwerk, daß ihm ein Gebrauchszweck zu Grunde liege, sei es auch nur ideell, als Anhaltspunkt für die formale Gestaltung. Diese Forderung hängt zusammen mit seiner Idee von den Urtypen, die überall wieder zum Vorschein kommen. Im Anschluß an die erwähnte Formel heißt es: im ersten Teile der Stillehre (also »F«) »wird von den elementarsten Auffassungen dessen, was die Künstler Motive nennen, sowie von den frühesten Formen gehandelt werden, in welche diese ursprünglichen Ideen verkörpert wurden, nämlich den Typen« (Kl. Schr. 269). Diese Motive »besitzen gewöhnlich ihren einfachsten und reinsten Ausdruck in der Natur selbst, sowie in den frühesten Formen, welche ihnen von den Menschen im Anfange aller Kunstindustrie gegeben wurden« (d. h. eben in den Typen). Und daran schließt sich sogleich die nähere Erklärung: »Es gewährt dem künstlerischen Gefühle eine Befriedigung, wenn in irgend einem Kunstwerke, mag es noch so weit von seinem Urbilde entfernt sein, doch die ganze Komposition von solcher Grundidee beherrscht wird, ähnlich wie in einem musikalischen Werke das Thema durchklingt, und zweifellos ist Klarheit in der Erfassung dieser zu Grunde liegenden Urmotive eine Hauptaufgabe des Künstlers« (Kl. Schr. 259). Auch die Änderung der Typen durch Stoffwechsel ist hier schon in Betracht zu ziehen.

Ferner gilt es, um zum Verständnis der Formen zu gelangen (sofern sie durch den Gebrauchszweck bestimmt sind), die mechanischen

Wissenschaften zu Rate zu ziehen, und zwar die Statik für »solche Formen, die wir als Resultat eines Gleichgewichtes der Kräfte ansehen« (Vasen, Möbel, Gebäude), und anderseits die Dynamik für Gegenstände, »welche Mittelglieder sind, um mit gewissen aktiven Kräften auf andere Gegenstände zu wirken« (Äxte, Waffen und Werkzeuge) (Kl. Schr. 275). Haben wir die mechanischen Wissenschaften doch sogar zum Verständnis der Naturformen nötig.

Dennoch reichen sie schon hier nicht aus. Außer den naturwissenschaftlich erforschbaren, meßbaren Kräften, deren Wirken uns überall offenbar wird in den Erscheinungen der Außenwelt, die uns den Zusammenhang des Seins und Werdens nahe bringen, bleibt eine höchst wichtige Kraft, deren Gesetz uns stets dunkel bleibt, nämlich die Kraft »des animalischen und vegetabilischen Lebens«. Diese Kraft wirkt unabhängig von der Schwere und ihr entgegengesetzt, so viel wissen wir nur. Durch sie »erzeugt die Natur ihre interessantesten Formen, und wir müssen hinzufügen, daß die Werke unserer Hände, je mehr sie den Anschein haben, als seien sie die Resultate derartiger gegen Schwere und Substanz kämpfenden lebendigen Kräfte, desto höher auch auf der Stufe künstlerischer Vollendung stehen« (Kl. Schr. 278). Die Formen der Natur sind sämtlich »dynamische Produkte« (Kl. Schr. 279) (vergl. unten Gestaltungsprinzipien). »Auf diesem Felde haben wir aber noch keine anderen Führer als unser eigenes Gefühl, unterstützt durch ein richtiges Studium der Kunstgeschichte und der Naturwissenschaft« (Kl. Schr. 278).

Nach dieser Umschau in Sempers früheren Schriften können wir die entscheidende Stelle im »Stil« (I, 7) wiedergeben, ohne daß sie noch mißverstanden werden könnte: die verschiedenen technischen Künste sollen »in ihren ältesten Beziehungen zur Baukunst, insofern sie nämlich auf das Werden der architektonischen Grundformen Einfluß hatten, ihrerseits gleichfalls als Werdendes« behandelt werden. Deshalb wird jede von ihnen unter zwei Gesichtspunkten gefaßt:

»Erstens das Werk als Resultat des materiellen Dienstes oder Gebrauches, der bezweckt wird, sei dieser nun tatsächlich oder nur supponiert und in höherer, symbolischer Auffassung genommen.« (Dazu gehört die nahefolgende Erklärung: da die Bestimmung, auf ein menschliches Bedürfnis gegründet, dem Wesen nach gleich bleibt und auf »überall gültigen Naturgesetzen beruht, die ihren formellen Ausdruck suchen«, so schließen sich die »formal-ästhetischen Betrachtungen an die Frage über das Zweckliche«.)

»Zweitens das Werk als Resultat des Stoffes, der bei der Produktion benutzt wird, sowie der Werkzeuge und Prozeduren, die dabei in Anwendung kommen.«

Diese zweite Gruppe von Einflüssen (also xyz der Formel) finden wir in der »Vergleichenden Stillehre« (Kl. Schr. 271) näher bezeichnet. Dort unterscheidet Semper drei Unterklassen, nämlich:

Erstens »die Materialien und die Arten der Ausführung oder die Prozesse, welche bei der Ausführung in Frage kommen«.

Zweitens »die lokalen und ethnologischen Einflüsse auf künstlerische Gestaltungen, die Einflüsse des Klimas, religiöser und politischer Einrichtungen und anderer nationaler Bedingungen«.

Drittens die persönlichen Einflüsse, die einem Kunstwerke einen individuellen Charakter verleihen, sei es von seiten des Künstlers oder des Auftraggebers.

Die beiden letzten Gruppen kommen in den beiden vorhandenen Bänden über den »Stil« nicht prinzipiell in Betracht, da sie die künstlerische Gestaltungsfrage erst in zweiter Linie berühren. Sie sollten im dritten Bande bei der Darstellung der architektonischen Kunst mehr in den Vordergrund treten und rangieren in dem Vortrag »Über Baustile« an erster Stelle (vergl. unten S. 266). Ähnliche Einteilungen der Faktoren eines technischen Kunstwerks finden sich in »Wissenschaft, Industrie und Kunst« (S. 16 ff.), »Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes« (Kl. Schr. 341).

Damit ist die infolge ihrer Knappheit viel mißdeutete Überschrift des § 2 (Stil I, S. 7): »Jedes technische Produkt ein Resultat des Zweckes und der Materie« wohl ihrem wahren Sinne nach klargelegt[1]).

Auf einen Punkt aber müssen wir noch näher eingehen, nämlich auf das Material und seinen Einfluß im Zusammenwirken der verschiedenen Faktoren eines technischen Kunstwerkes. Wir schneiden damit die aktuelle Frage des »Materialstils« an, in der Semper eine Rolle spielt, die ganz und gar nicht nach seinem Geschmack ist. Es wird sich empfehlen, im Anschluß an das vorhergehende zunächst seinen Stilbegriff zu entwickeln.

Eine ganz allgemeine Definition, die aber alles Wesentliche andeutend enthält, gibt Semper versuchsweise in der kleinen Schrift »Wissenschaft, Industrie und Kunst« (S. 15):

»Stil ist das zu künstlerischer Bedeutung erhobene Hervortreten der Grundidee und aller inneren und äußeren Koeffizienten, die bei der Verkörperung derselben in einem Kunstwerke modifizierend einwirkten«[2]). — Stillosigkeit ist dann nach dieser Definition »der Ausdruck für die Mängel eines Werkes, welche aus Nichtberücksichtigung der ihm zugehörigen Grundidee und aus der Unbeholfenheit in ästhetischer

[1]) Vgl. hierzu und zu dem folgenden: Schmarsow, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft S. 3 u. 141 ff. und Streiter, Architekton. Zeitfragen (1898) S. 80 ff.

[2]) Dieser Satz kehrt wörtlich wieder in den Kl. Schr. 342.

Verwertung der gebotenen Mittel zu seiner Vollendung entstehen.« Und in der »Vergleichenden Stillehre« (Kl. Schr. 267) folgt dann fast eine nähere Erklärung dieser Sätze: der Ausdruck Stil »wird angewandt zur Bezeichnung einer gewissen Vollendungsstufe der Kunstwerke, welche erreicht werden kann

1. durch künstlerisch richtige Ausnutzung der Mittel,

2. durch Beobachtung jener Beschränkungen, welche teils in der Aufgabe selbst enthalten und gegeben sind, teils auch durch die begleitenden Nebenumstände bedingt werden, welche die Lösung derselben in jedem einzelnen Fall modifizieren.« —

Daran schließt sich die oben wiedergegebene Darstellung des technischen Kunstwerks als Funktion mehrerer Kräfte nach der Formel $Y = F(xyz$ u. s. w.). Und in diesem Sinne, als Bezeichnung für einen Vollkommenheitsgrad oder letzten Endes für den höchsten Vollkommenheitsgrad, der bei richtigem Mitwirken aller Faktoren eines technischen Kunstwerkes entstehen kann, wird der Ausdruck »Stil« meistens gebraucht. Aus diesem Zusammenhang ergeben sich auch ungezwungen die anderen Verwendungen des Wortes, die sich auf einzelne Faktoren des Kunstwerks beziehen ($\dot{x}yz$, vergl. S. 239), also: Holzstil, Metallstil ... (1. Gruppe), gotischer Stil, Kirchenstil, deutscher Renaissancestil ... (2. Gruppe), der Stil Raphaels, Louis' XIV. ... (3. Gruppe).

Welchen Wert mißt Semper nun dem Material als stilschaffendem oder -beeinflussendem Moment bei? Es ist unbestreitbar, daß er ihm ziemlich viel Wirkung einräumt, besonders in dem großen Hauptwerke, wo er alle stilistischen Fragen im engsten Anschluß an die Praxis erörtert. Aber schon aus den bisherigen Darlegungen geht klar hervor, daß er im Grunde den Einfluß des Materials durchaus sekundär bewertet, ihm freilich unter den sekundären Faktoren die erste Stelle anweist.

Wichtig als Beleg dafür sind einige Sätze aus dem Züricher Vortrag: »Über Baustile« (1869, Kl. Schr. 402 ff.). Dort definiert er den Stil als »Übereinstimmung einer Kunsterscheinung mit ihrer Entstehungsgeschichte, mit allen Vorbedingungen und Umständen ihres Werdens«, und betont wieder, daß ein Kunstwerk vom stilistischen Standpunkte nicht als etwas Absolutes, sondern als ein Resultat erscheint. Darauf folgt die Erklärung: »Stil ist der Griffel, das Instrument, dessen sich die Alten zum Schreiben und Zeichnen bedienten, daher ein sehr bezeichnendes Wort für jenen Bezug zwischen der Form und der Geschichte ihrer Entstehung. Zu dem Werkzeug gehört aber zunächst die Hand, die es führt, und ein Wille, der letztere leitet. Hier sind also die technischen und persönlichen Momente der Entstehung eines Kunstwerks angedeutet. Sodann gehört zu dem Werkzeuge und

der Hand, die es führt, der zu behandelnde Stoff, das in die Form umzuschaffende Formlose. Zunächst der Stoff als physische Materie, den jedes Werk der Kunst in seinem Erscheinen gleichsam reflektieren soll (Marmor- und Porostempel). Aber unter Stoff versteht man noch etwas Höheres, nämlich die Aufgabe, das Thema zu künstlerischer Verwertung.« Dieses »inhaltliche Moment der Kunstgestaltung« ist »das Wichtigste und Entscheidendste«. Ganz allgemein gefaßt ist Stoff und Gegenstand aller Kunstbestrebungen niemand anders als der Mensch »in allen seinen Verhältnissen und Beziehungen zur Außenwelt« und zwar

1. als Individuum (die Familie),
2. der kollektive Mensch, der Staat,
3. das Menschtum, das Menschenideal als höchste Kunstaufgabe.

Berücksichtigen wir diese prinzipiellen Erklärungen, so können die vielfach eingestreuten Äußerungen über Material und Stil nicht falsch bewertet werden. Für die richtige Ausnutzung des Materials stellt Semper mehrere Gesetze auf (Kl. Schr. 280).

1. Es soll stets das Material benutzt werden, das sich für die vorliegende Aufgabe am besten eignet.

2. Aus dem Material muß jeder mögliche Vorteil gezogen werden; dabei sind wohl die Grenzen zu beachten, welche die dem Gegenstande zu Grunde liegende Idee bedingt.

3. Das Material ist nicht bloß als eine passive Masse, sondern als ein Mittel, als ein mitwirkendes Element der Anregung zur Erfindung zu betrachten.

Hierher gehört auch das viel zitierte Wort: »aus der Not eine Tugend machen«, das Semper bei der Besprechung der Naht als Kunstsymbol anwendet und zu dieser technischen Zweckform in direkte Beziehung setzt (Stil I, 73). Mancher verfänglich klingende Satz bestätigt in Wirklichkeit nur die hier betonte Meinung Sempers, z. B. wenn er sagt: auf der Eigenschaft eines Produktes, »eine gleichsam natürlich abgeleitete Konsequenz des Rohstoffs zu sein und so zu erscheinen, beruht eine wesentliche und die erste technische Stilgerechtigkeit eines Werkes« (Stil I, 90). Viel stärker aber fallen einige Stellen ins Gewicht, in denen er seine Grundanschauungen unabhängig von allen Spezialfällen ausspricht. So wendet er sich ausdrücklich gegen die »Materiellen« (Proleg. XV): »Sie trifft im allgemeinen der Vorwurf, die Idee zu sehr an den Stoff geschmiedet zu haben durch die Annahme des unrichtigen Grundsatzes, es sei die architektonische Formenwelt ausschließlich aus stofflichen konstruktiven Bedingungen hervorgegangen und ließe sich nur aus diesen weiter entwickeln; da doch vielmehr der Stoff der Idee dienstbar und keines-

wegs für das sinnliche Hervortreten der letzteren in der Erscheinungswelt alleinig maßgebend ist. Die Form, die zur Erscheinung gewordene Idee darf dem Stoffe, aus dem sie gemacht ist, nicht widersprechen, allein es ist nicht absolut notwendig, daß der Stoff als solcher zu der Kunsterscheinung als Faktor hinzutrete.«

Und ferner (Stil II, 237): In der Tat sind die Proportionen »weit unabhängiger von dem Stoffe, als gewöhnlich angenommen wird. Denn der Stoff dient nur der Idee, er eignet sich entweder besser oder schlechter zu diesen oder jenen Aufgaben der Kunst als ein anderer und wird danach gewählt, ohne letztere in ihren Grundprinzipien zu affizieren. — Wenn also hier eine gewisse Unterordnung der stofflichen Frage nicht minder den wahren Prinzipien der praktischen Ästhetik wie der allgemeinen Tendenz dieses Buches entspricht (dessen Autor dem modernen Materialismus in der Kunst grundsätzlich entgegentritt), so bleibt sie dennoch ein höchst wichtiges Moment in der Behandlung der allgemeinen Frage über das Entstehen der Kunstformen, von denen viele teils unmittelbaren, teils mittelbaren stofflichen und technischen Ursprungs sind.«

Von der Einteilung der technischen Künste und ihrer Zuordnung zu den vier Elementen der Baukunst war schon die Rede. Semper behält diese Einteilung auch im »Stil« bei, betont aber nicht mehr ihre Herleitung aus dem primitiven Hausbau so stark, sondern begründet die Kategorien aus dem Charakter der Rohstoffe, der Art ihrer Verwendbarkeit. Der höhere Gesichtspunkt ist dabei wieder der Gedanke der Urtypen. Diese werden eigentlich in Gruppen geteilt, deren jede ihren besonderen Formenschatz und ihren Urstoff hat, in dem diese Formen am bequemsten und ursprünglich Gestalt gewinnen. Durch Stoffwechsel (vergl. oben S. 225 f.) entstehen dann mannigfaltige Verschiebungen und Kombinationen zwischen den Künsten. Natürlich ist auch hier die Beziehung zur Architektur überall maßgebend für die Darstellung. Die Rohstoffe werden nach ihren besonderen Eigenschaften folgendermaßen eingeteilt (Stil I, 8 ff.): sie sind

1. biegsam, zähe, dem Zerreißen in hohem Grade widerstrebend, von großer absoluter Festigkeit (dadurch eignen sie sich für die textile Kunst);

2. weich, bildsam (plastisch), erhärtungsfähig, mannigfaltiger Formierung und Gestaltung sich leicht fügend und die gegebene Form in erhärtetem Zustande unveränderlich behaltend (für die Keramik passend);

3. stabförmig, elastisch, von vornehmlich relativer, d. h. der senkrecht auf die Länge wirkenden Kraft widerstehender Festigkeit (Erfordernisse für die Tektonik, Zimmerei);

4. fest, von dichtem Aggregatzustand, dem Zerdrücken und Zerknicken widerstehend, also von bedeutender rückwirkender Festigkeit, dabei geeignet, sich durch Abnehmen von Teilen der Masse in beliebiger Form bearbeiten und in regelmäßigen Stücken zu festen Systemen zusammenfügen zu lassen (Stereotomie, Maurerei).

Jede Gruppe ist im weitesten Sinne gemeint. Der typische Rohstoff (Grundtypus und Urstoff) bietet in jeder Abteilung nur den Ausgangspunkt der Betrachtung. Alsbald tritt die Stilverwandtschaft für die Erweiterung des Bereichs maßgebend in Kraft. So gehören z. B. zur Keramik nicht nur Tongefäße, sondern auch die verwandten Gefäße aus anderen Stoffen, aus Glas, Stein und Metall. Auch hölzerne Tonnen und textile Arbeiten, wie Körbe, sind in diesem Sinne zur Keramik zu ziehen. Anderseits müssen Gegenstände, die im Material mit den typischen Produkten der Keramik übereinstimmen, doch anderen Künsten zugerechnet werden, denen sie formell angehören, z. B. Ziegelsteine, Dachziegel, Terrakotten, glasierte Fliesen (Stil I, 10). Alle diese Beziehungen sind durch das Prinzip des Stoffwechsels schon genügend erläutert.

Die Übergänge zwischen den vier Klassen, die auf diese Weise entstehen, sind von größter Wichtigkeit. In solchen Verbindungen tritt das eine Element stoffbietend, das andere formgebend auf. Das Metall vereinigt in sich alle Eigenschaften der anderen Rohstoffe und spielt deshalb in allen vier Gruppen eine Rolle. Eigentümliche Urtypen besitzt es nicht, schon weil es erst später als die anderen Materiale in Gebrauch gekommen ist. Trotzdem muß der Metallotechnik noch eine besondere Abteilung neben den vier anderen eingeräumt werden, weil sie eine Anzahl von Prozessen einschließt, die nur dem Metall angehören, aber stilistisch auf die bildenden Künste und besonders auf die Baukunst einwirken.

Der folgende kurze Überblick über den Bereich der einzelnen Künste soll zusammenfassend in ganz großen Zügen über die Anordnung des ungeheuren Stoffes im »Stil« orientieren. Ausführliches über die Gestaltungsprinzipien und Verwandtes wird unabhängig von den speziellen Bedingungen der Einzelkünste folgen. Über den Ursprung der Kunsttätigkeit u. s. w. kann auf vorhergehendes verwiesen werden.

Textile Produkte entstanden in zwei Absichten. Erstens um zu reihen und zu binden, zweitens um zu decken, zu schützen und abzuschließen. Alle Formen, die aus diesen Zwecken hervorgehen, nähern sich der linearen oder planimetrischen Grundform. Reihung ist ein Gliedern der einfachen Bandform. Sie wird zuerst wohl beim Blätterkranz angewandt, dann beim Aufreihen fester Körper auf eine Schnur. Weiter findet sie sich in frühen ornamentalen Formen: Perlenstab,

Eierstab (Stil I, 12—16). — Das Band verknüpft Teile, die nicht zu ihm gehören, oder verbindet sie, indem es sie umrahmt. Die Festigkeit gegen Zerreißen muß in ihm zum Ausdruck kommen. An das Binden schließt sich das Verbinden von Objekten, die ursprünglich getrennt sind. »Der Saum und die Naht sind Bänder, die nicht nach der Länge, sondern nach der Quere gespannt sind und halten« (I, 20). Diese Funktion der Naht zur Charakteristik des Zusammengefügten verwerten heißt »aus der Not eine Tugend machen« (I, 75). Die Wechselwirkung von rechts nach links führt von selbst auf das Motiv des Zickzacks. Der erste Eindruck muß das Verketten, Zusammengreifen, Hefteln zeigen und dadurch auf das Verbundene und zuletzt das Umkleidete als letzten Bezug hinweisen (I, 80). Das bindende Element, das als Kunstsymbol gleichsam urweltlich ist, erhält zugleich mythisch-religiöse Bedeutung zu allen Anfängen der Zivilisation, deren Anzeichen es ist (Bandgeschlinge). Der mystische Knoten, der *nodus Herculeus*, die Schleife, das Labyrinth, die Masche u. s. w. sind Symbole der Urverkettung der Dinge, der Notwendigkeit. »Der heilige Fitz ist das Chaos selbst, das verwickelte, üppige, sich selbst verschlingende Schlangengewirr, aus welchem alle ornamentalen Formen, die struktiv tätigen, hervorgingen und in welches sie nach vollendetem Kreislaufe der Zivilisation unabänderlich zurückkehren.« Daher finden wir ihn stets, sehr nahe verwandt, am Beginn und am Schlusse jeder großen Gesellschaftsexistenz (I, 78). — Den Gegensatz zu diesen Typen bildet der flatternde Bandschmuck, das Troddelwerk und sonstiges textiles Gehänge — Symbole der Ungebundenheit, die zugleich bequem Richtung und Bewegung einer Gestalt angemesseu akzentuieren. Aber auch für geweihte Zwecke dient das hängende Band: die Priesterbinde, die heilige Infula. Nahe verwandt, indem sie eine Richtung verdeutlichen, sind Akroterien, Wetterfahnen, Kopf- und Helmschmuck (Stil I, 21—26).

Der zweite Grundtypus der textilen Kunst ist die Decke, die das Gegenteil von dem Gebinde bezweckt. Alles Abgeschlossene, Geschützte, Umfaßte, Umhüllte, Gedeckte zeigt sich als einheitlich, als Kollektivität, wogegen alles Gebundene sich als Gegliedertes, als Pluralität kundgibt. War die Grundform für das Band die Linie, so ist es für die Decke die Fläche. Die Eigenschaften der Fläche sind also für den Stil der Decke maßgebend. Sie muß sich vor allem als Fläche manifestieren (I, 27). Ein Fußboden z. B., sei es ein Teppich oder eine Holzbekleidung, darf nichts Plastisches vortäuschen [1]). Der

[1]) Näheres über die Decke als Raumabschluß wird später, auf S. 255, mitgeteilt werden.

Saum, der als Abschluß zu jeder »artikulierten« horizontalen Decke gehört, vereinigt in sich die Funktionen der Naht und des Bandes (I, 84). In dem zweiten (dem technisch-historischen) Teil des Buches über die textile Kunst werden nun die Nutzanwendungen des ersten (ästhetisch-formalen) Teiles auf eine Menge von Rohstoffen und Techniken gezogen, und daran schließt sich die ausführliche historische Entwickelung des Prinzips der Bekleidung zu allen Zeiten der Kunst. Diese Ausführungen nehmen den ganzen ersten Band ein.

Die Keramik (das Wort ist ein Notbehelf, noch zu eng und doch die brauchbarste Bezeichnung I, 65) entsteht ebenfalls aus »dem Bedürfnis, vornehmlich der Nahrung, des Trinkens und des Waschens«. Durch den Gebrauch von Gefäßen für den Totenkult gewann sie religiös-symbolische Bedeutung lange vor den Zeiten der monumentalen Baukunst, welche dann von ihr stark beeinflußt wurde, indem sie Formen für Konstruktion und ornamentale Ausstattung fertig übernahm (»Stil« II, 2). Die Sprache der keramischen Formen ist so beredt, daß man aus den Töpfen, die ein Volk hervorgebracht hat, meist auf seine Art und Bildungsstufe schließen kann (II, 3). Für die meisten frühen Gefäßformen finden sich die Typen fertig in der Natur vor. Teilt man die Zwecke, denen ein Gefäß dienen kann, ein in 1. Fassen eines Inhalts, 2. Schöpfen, 3. Einfüllen, 4. Ausgießen, so haben wir »als barste Ausdrücke dieser Konzeptionen«: 1. für das Faß (Reservoir) den Kürbis und das Ei (das als tiefsinniges Symbol des Absoluten, Allumfassenden galt, »Welt als Wille«), 2. für das Schöpfgefäß die hohle Hand und das Horn, 3. für das Füllgefäß (Trichter) das unten durchbohrte Horn, 4. für das Ausgußgefäß Muscheln und Seeschnecken (II, 7).

Meist sind mehrere dieser Motive vereinigt. Zu diesen fundamentalen Motiven kommen noch drei andere hinzu, nämlich 1. das Fußgestell (der Stand), 2. die Handhabe (der Henkel), 3. der Deckel (oder der Pfropf). Die Verbindung dieser drei akzessorischen Bestandteile mit den vier Grundformen erhebt die Gefäße erst zu Organismen, deren Mannigfaltigkeit zu zwecklicher und formeller Einheit gestaltet ist (II, 8). Die zahlreichen Gefäßformen (Amphora, Urne, Krater, Schale, Kelch, Wanne, Trog, Situla, Cista, Löffel, Eimer, Trichter, Hydria, Lampe, Kanne, Flasche, Lekythos, Kantharos, Becher) werden nun als verschiedenartige Kombinationen aus den genannten Grundformen dargestellt. Die künstlerische Durchgestaltung aller Teile hat auf deren Verrichtung vor allem Rücksicht zu nehmen.

Sehr interessant ist die Herleitung aller Formen des Gefäßbauches aus dem Zylinder und der Kugel (im Anschluß an ein französisches Werk über Keramik). Hier liegt wieder, freilich in ganz embryonalem

Zustand, ein Stück ästhetischer Mechanik (II, 76 ff.). Vielmehr, der ästhetischen Mechanik ist hier der Boden so weit bereitet, daß sie ihn nur noch in Besitz zu nehmen braucht, um ihn sogleich in ihrer Weise zu bebauen.

Die Keramik hat ihre höchste Bedeutung, an sich, wie in ihren Beziehungen zur Baukunst und den anderen Künsten, im Altertum besessen. Nach der textilen Kunst hat sie am stärksten die Kunstformensprache befestigt und bereichert. Der Einfluß der Töpferscheibe auf die Entwickelung des dorischen Echinus, dessen Geschichte mit der der korinthischen Hydria parallel läuft, ist unverkennbar (II, 144). Für den Stil der Keramik ist natürlich auch der Stoff, also zunächst die Tonpaste und ihre Variationen, von Wichtigkeit, doch hängt das Charakteristische nur bei den nicht klassischen Formen von dem Stofflichen ab (II, 49). Auf die technisch-historische Illustrierung dieser Prinzipien können wir wieder nicht eingehen.

Die Tektonik (Zimmerei) betätigt sich zuerst am beweglichen Hausrat, und zwar lange vor der monumentalen Zeit der Baukunst. Darum ist die Kunstform des monumentalen Gezimmers nur eine Modifikation der Typen, die im Hausrat schon ausgebildet waren (II, 200). Diese Auffassung beseitigt den müßigen Streit um die vitruvianische Holzhütte, die dem Tempel als Vorbild gedient haben soll. Der Tempel bleibt stets ein Gezimmer in diesem Sinne, ob er nun aus Holz oder aus Stein ist. Beide Tempelarten haben ihre Kunstformen nicht voneinander entlehnt, sondern gemein mit dem Gezimmer, das im Hausgerät schon viel früher mit eigentümlichen Kunstformen bekleidet gewesen war. Ebensowenig aber haben sie diese Formen aus sich entwickelt. Der dorische Tempel ist nicht ohne Vorbild oder Vorgänger aus den Eigenschaften des Steines hervorgegangen, er ist nicht auf einmal fertig da, vollständig gewappnet und gerüstet wie Pallas Athene aus dem Haupt des Zeus entsprungen (wie Bötticher will) (II, 200), sondern nur die Theorie von den Urtypen und ihrer Modifikation durch Stoffwechsel macht den Zusammenhang verständlich.

Die Aufgabe der Tektonik kann man auf mehrere Typen verteilen (II, 201):

1. das Rahmenwerk (mit seiner Füllung),
2. das Geschränk (ein kompliziertes Rahmenwerk),
3. das Stützwerk,
4. das Gestell, ein Zusammenwirken des Stützwerkes mit dem Rahmenwerk zu einem in sich Vollständigen.

Schon aus den technischen Ausdrücken (Band, Gurt, Kranz, Futter, Bekleidung) ist ersichtlich, daß die Formen der Tektonik zum Teil auf die der textilen Kunst zurückgehen, also bereits sekundär sind

(II, 202). Die künstlerische Ausgestaltung des Rahmenwerkes führt sogleich hinüber auf die Dekoration (vergl. unten S. 259). Dagegen bietet sich bei dem Stützwerk Gelegenheit zu rein formalen Betrachtungen. Jedes Stützwerk enthält in sich ein Zusammenwirken tragender und getragener Teile. Aus diesen gestützten Bestandteilen macht der »Künstlersinn« Repräsentanten und Vorboten der wirklichen Last (II, 224). Dies ist das Prinzip der Wiederholung des Ganzen in seinen Bestandteilen und der Vereinigung dieser zu einem Ganzen, das ihnen selbst homogen, in ihnen schon im Keim enthalten ist (II, 225). Das vollkommenste mobile Gezimmer ist der verschränkte Dreifuß. Der Kandelaber bildet den Übergang von ihm zur Stele, die wieder viele Übergangsformen zwischen Mobilität und Monumentalität zeigt. In ihr gewinnen die drei Bestimmungen des Aufnehmens, des selbständigen aufrechten Tragens und des Übertragens einer Last besondere Organe, so daß sie als Gegliedertes zugleich individuelles Sein hat (II, 229).

Die Säule, die als Teil eines Systems auftritt, ist in der einsamen Stele schon vorgebildet. Diese ist eine Art hoher Basis, mehr zum Aufnehmen und Erheben eines Gegenstandes, als zu eigentlicher Belastung bestimmt (II, 231). Aus morphologischen Grundideen gehen in ganz ähnlicher Weise alle diese Stützformen hervor. So auch die gleichsam unter der Belastung sich schmiegende Basis, deren eigentliche Grundform der Trochilus ist (II, 230). In ihm offenbaren sich die drei Tätigkeiten des Aufnehmens, Tragens und Übertragens der Last so, daß er auch bei reicher Ausgestaltung den Charakter dienender Unterordnung behält. Diese Eigenschaften wirken für das Auge, sind unabhängig von den stofflichen Bedingungen (II, 233), vor allem in der griechischen Kunst. Dies Prinzip der Stoffverneinung fußt auf einem allgemeinen Gesetz in der Erscheinungswelt, »wonach formale Kombinationen, welcher Art sie sein mögen, wenn nichts an ihnen auch nur den Gedanken an materielle Existenzfähigkeit und Dauer, also noch viel weniger den Zweifel an beides hervorruft, das Auge wenigstens in diesem Sinne am meisten beruhigt lassen« (II, 233). In schroffem Gegensatz hiezu steht die Baukunst des Mittelalters, die ihrem Wesen nach konstruktiv ist, obwohl nicht ganz konsequent.

Beim Holze sind etliche Mängel die reichste Quelle formaler Hilfsmittel, die dem Holzstil erst seinen Charakter verleihen: 1. die geringe Dauer, die eine Sicherung durch Bekleidung nötig macht, 2. die faserige Beschaffenheit, 3. das Schwinden, Reißen, Sichwerfen beim Trocknen, das Quellen beim Feuchtwerden. Z. B. werden Ornamente an Blockhäusern (Schweiz) gern so gestaltet, daß die unvermeidlichen Risse in das Ornament eingehen oder dadurch gemildert werden in

ihrer Wirkung. So bieten die Holztäfelungen mit Rahmen und Füllungen einige Abhilfe gegen die Nachteile des Schwindens und Quellens, weshalb sie zu einem Hauptmotiv aller Holzkonstruktion werden.

Die Stereotomie (Steinkonstruktion) ist fast durchweg eine sekundäre Technik. Die Ideen, die sie verkörpert, haben schon in anderen Stoffen vorher formalen Ausdruck gefunden. Aber dafür, daß sie diese Ideen aus zweiter Hand übernimmt, ist sie die eigentliche monumentale Technik, weil sie allein mit ihren Stoffen dem Werke Dauer verleihen kann und namentlich für großräumiges Bauen die Mittel bietet. Die Geschichte des Mauerwerks wiederzugeben, würde hier zu weit führen. Auf die künstlerische Behandlung der Mauer kommen wir unten zu sprechen und ebenso auf die architektonischen Fragen, auf die alle Ausführungen des Abschnittes über Stereotomie schon hindrängen.

Aus dem Hauptstück über Metallotechnik läßt sich nicht viel an ästhetischen Anschauungen herausholen. Der Grund wurde schon angegeben: weil das Metall keine ursprünglichen Typen besitzt, sondern infolge seiner Allverwendbarkeit nur Modifikationen durch Stoffwechsel schafft und so mehr vom Standpunkte des Technikers interessant ist. Und was in diesem Hauptstücke an ästhetischen Bemerkungen enthalten ist, fällt unter andere Gesichtspunkte.

Bisher war vorwiegend von der Kunstlehre Sempers die Rede, die aus der Kunstgeschichte und der Praxis abgeleitet ist. Es bleibt noch die mehr ästhetische Seite darzustellen, um über die formalen Grundbegriffe des künstlerischen Schaffens und Genießens, die Gestaltungsprinzipien, Klarheit zu gewinnen. Die Prolegomena zum »Stil« enthalten eine systematische Zusammenfassung dieser Begriffe, die natürlich auch in den früheren Schriften schon eine Rolle spielen. Vor allem der Vortrag »Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes« muß hier herangezogen werden, da er fast genau mit den Prolegomenis übereinstimmt, nur die Gestaltungsprinzipien am Schmuck und im Zusammenhang mit der körperlichen Organisation des Menschen entwickelt. Der angedeutete Gedankenkreis würde nach Sempers Meinung die Grundlage einer eigenen Schönheitslehre bilden können [1]). Eine Wiedergabe dieser äußerst anregenden Darlegungen würde zu zahlreichen Wiederholungen führen, ohne zu der Klarlegung von

[1]) Die Erfüllung dieses Gedankens ist August Schmarsows Kunstlehre, wenn sie auch nicht wohl nur als »Schönheitslehre« bezeichnet werden kann. Vgl. Schmarsow, Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste, 3 Bde., Leipzig 1896/99. — Das Wesen der architektonischen Schöpfung, Leipzig 1894. — Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, Leipzig 1905. Der Wert der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde, Ber. der kgl. sächs. Akad. der Wissenschaften 1895.

Sempers Anschauungen Wesentliches beizutragen. Die Prolegomena nun entwickeln die Gestaltungsprinzipien folgendermaßen:

Schönheit ist der Zauber, den die Kunst auf das Gemüt ausübt, sie ist nicht eine Eigenschaft des Werkes, sondern eine Wirkung aus verschiedenen Momenten in und außer dem Objekt (XXIII). Zur Ergänzung dieser Feststellung mag eine Stelle aus den »Vorläufigen Bemerkungen über farbige Architektur und Plastik bei den Alten« (Kl. Schr. 226 Anm.) dienen, die zwar in der Formulierung den späteren Ansichten Sempers nicht mehr entspricht, aber doch ihrem letzten Sinne nach auch im »Stil« noch vollauf gültig ist: »Darstellung des Schönen soll nie Zweck des Kunstwerks sein. Schönheit ist eine notwendige Eigenschaft des Kunstwerks, wie Ausdehnung der Körper. Niemand ist es eingefallen, an einem hingestellten Kolosse den reinen Begriff der Größe darzustellen.« Sofern die Momente, die eine schöne Wirkung hervorbringen, nicht in dem Objekte liegen, müssen sie sich doch in ihm reflektieren, seine Gestaltung beeinflussen. Außerdem müssen sie den Gesetzen der Natur entsprechen, von denen sie notwendig abhängig sind. Dies im weitesten Sinne einer Analogie, denn die Kunst hat es nur mit der Form und dem Scheine zu tun, nicht mit dem Wesen der Dinge. Sie schafft für das Auge.

»Eine Erscheinung kann nur dadurch sich als solche manifestieren, daß sie sich abschließt, daß sie sich als Individuum von dem Allgemeinen lostrennt« (XXIII). Und zwar kann diese Lostrennung in verschiedenen Graden geschehen. Absolut ist sie nur auf den niederen Gestaltungsstufen, bei kristallinischen Formen z. B.

Schon vegetabilische Formen, erst recht animalische, sind abhängig von ihren Beziehungen zum Allgemeinen, worauf sie wurzeln und fußen, und zum Besonderen, das sich ihnen gegenüberstellt, sich in ihnen gleichsam abspiegelt. Dies ist das Prinzip der Individualisierung. Es ist durch die Anordnung der Teile bei vollständigen Erscheinungen deutlich symbolisiert. Drei Gestaltungsmomente können dabei tätig sein, den drei Dimensionen der räumlichen Ausdehnung entsprechend. Sie heißen:

Symmetrie — Proportionalität — Richtung.

Am einfachsten zeigt sich das Zusammenwirken dieser Momente bei kristallinischen durchaus regelmäßigen Formen. Diese sind vollständig in sich abgeschlossen und für das Außensein indifferent. Die Vielheit ihrer Elemente ordnet sich um den Mittelpunkt, den Repräsentanten der Einheitlichkeit. Die Molekularattraktion wirkt ungestört allseitig, daher sind diese Formen richtungslos. Die drei Gestaltungsmomente fallen zusammen, aber sie sind latent enthalten und treten hervor, wenn man Teile des Ganzen für sich betrachtet, am besten

radiale Bildungen (etwa Schneeflocken). In der Gliederung des einzelnen Strahls erscheint das Proportionsgesetz, und die Symmetrie »entwindet sich der peripherischen Regelmäßigkeit, der Eurhythmie, der Moleküle« (XXVI), die sich geordnet um den Mittelpunkt reihen, wenn man ein Stück aus solchem Kranze herausbricht.

Eurhythmie ist also regelmäßige Reihung gleicher Teile um einen Mittelpunkt, auf den alle Elemente sich beziehen. Ihr Wesen ist Geschlossenheit, sie ist unabhängig von der Stellung der Figur zur Horizontalebene. Die eurhythmische Figur führt auf das Eingeschlossene als den Mittelpunkt der Ordnung hin, bezieht sich nur auf dieses und nicht auf den Beschauer, der sich vielmehr bei der Betrachtung in das Zentrum versetzen muß. Diese Definition der Eurhythmie, die das Wesen einer der wichtigsten Kunstformen, des Rahmens, erklärt, erweitert Semper jedoch sogleich so stark, daß sie nur noch als Definition eines Spezialfalles erscheint. Er bezeichnet nämlich die Eurhythmie als »geschlossene Aneinanderreihung gleichgeformter Raumabschnitte« (XXVIII) und bleibt auch später im »Stil« bei dieser allgemeineren Fassung, nach der wir sie als rhythmische Reihung bestimmen können.

Die Gliederung rhythmischer Figuren erfolgt ähnlich wie in der Musik nach bestimmten Gesetzen der Wiederkehr, nach Kadenzen und Cäsuren, Erhebungen und Senkungen, aus deren Verkettung die geschlossene Figur entsteht. Nur kann das Auge bei weitem nicht so komplizierte Gliederungen entwirren wie das Ohr, so daß sich die Spielarten der Reihung auf wenige Formen beschränken. Bei gleichen Elementen und gleichen Intervallen haben wir die einfache Reihung (Zahnschnitte, Kannelüren, Blattkränze), bei zwei Elementen die alternierende Reihung (Eierstab, Perlstab mit Disken, Metopen und Triglyphen). Schließlich können beide Reihen noch durch periodische Cäsuren unterbrochen werden (Balustraden u. s. w.). »Diese Intersekanz ist der romantischen Stimmung fördersam, mehr malerisch-musikalisch wirkend, während die einfache und die alternierende Eurhythmie der plastischen Schöne entsprechen« (XXIX). Höhere Grade der Gliederung ergeben eine gewisse reiche Konfusion, die bei Stoffen, Teppichen u. s. w. angebracht ist.

Symmetrie ist im Grunde ein Bruchteil eines eurhythmischen Ganzen, das in sich zurückkehrt. Sie kann nicht für sich mikrokosmisch bestehen, sondern braucht zu ihrer Entfaltung eine Achse, die mit ihrer Mittellinie einen rechten Winkel bildet (gleichsam eine Balancierstange, die dem Gebilde statischen Halt gibt). Gleiche Anzahl und Lage gleicher Teile rechts und links von einer Linie, die senkrecht steht auf einer Horizontalen, als Repräsentantin der Ebene des irdischen

Horizonts — das ist das Wesen der Symmetrie (XXVI). (Findet nur Massengleichgewicht statt, nicht strenge Gleichheit, so ist dies Ebenmaß.) Symmetrische Achse ist in diesem Normalfall also die Horizontale. Trat Eurhythmie an kristallinischen Gebilden vorwiegend und typisch auf, so ist die Symmetrie ganz ausgestaltet erst der organischen Natur eigen und zwar schon den Pflanzen. Die Pflanze als Individuum und als Ganzes entwickelt sich vertikal aufwärts, als Teil oder Verlängerung eines Erdradius. Die Erhaltung dieser Richtung ist abhängig von der Massenverteilung der Äste, Blätter u. s. w., die ein allseitiges Gleichgewicht in Bezug auf eine vertikale Achse herstellt. Diese Ordnung ist also eurhythmisch, erst ihre Projektion auf das Auge des Beschauers wirkt symmetrisch. Die Ordnung der Glieder in vertikaler Richtung ist für das Gleichgewicht ohne Belang. Daher findet Symmetrie in diesem Sinne nie statt. Faktische Symmetrie tritt an Teilen der Pflanzen auf, im Verhältnis der Blätter zum Zweig, der Blatthälften zur Mittelrippe u. s. w. (XXX). In der animalischen Welt tritt an Stelle dieser planimetrischen die nur noch lineare Symmetrie. Keine tierische Form ergibt irgend einen streng symmetrischen Durchschnitt. Ebensowenig wie Symmetrie von unten nach oben, gibt es solche von vorn nach hinten (XXXII).

Proportionale Entwickelung zeigt schon der Strahl eines regelmäßigen Gebildes, losgelöst aus seinem mikrokosmischen Zusammenhang für sich betrachtet. Und zwar ergibt sie sich aus dem Konflikt zwischen dem Streben nach Verselbständigung (zentrifugal) und der Abhängigkeit vom Mittelpunkte (zentripetal). Sie ist gleichsam eine Polarisation dieser positiven und negativen Kraft und spiegelt die Wirkung der beiden Kraftzentren. Bedingung ist außer der selbständigen Betrachtung des Strahles, daß er vertikal aufwärts gerichtet sei. Die volle Entwickelung dieses Gestaltungsprinzips erkennen wir erst in den organischen Gebilden. In ihnen wirken der Schwere und Trägheit (dem makrokosmischen Bezug) die organische Lebenskraft (oder physische Wachstumskraft) und die Willenskraft entgegen. In diesem Kampfe entfaltet die Natur ihre herrlichsten Schöpfungen. Das Zentrum der Lebenskraft kann man sich für die Pflanze im Zenith vorstellen, Zentrum der Schwerkraft ist der Mittelpunkt der Erde. Der Konflikt zwischen diesen Kräften, die in einer und derselben Vertikalen, aber im entgegengesetzten Sinne wirken, bringt (abgesehen von dem Verhalten der Organe als Werkzeuge der Ernährung und Fortpflanzung) die Proportion des Gewächses hervor. Noch viel schwerer faßlich liegen die Verhältnisse in der animalischen Natur. Die Proportion ist hier zweifach, erstens von unten nach oben und zweitens von vorn nach hinten. Die erste drückt wieder den Konflikt der Schwerkraft mit

der entgegengesetzten Tendenz des organischen Lebens nach aufrechter Gestaltung aus.

Die zweite ist ebenfalls Ausdruck eines Konfliktes und zwar zwischen der Bewegung als Äußerung des freien Willens und dem Massenwiderstand (Trägheit und Reibungswiderstand) (XXXIV). Statt der Stabilität tritt hier eine andere Grundbedingung formaler Angemessenheit in Wirkung, nämlich Mobilität oder Bewegungsfähigkeit, verbunden mit Bewegungsquantität. Bei Würmern fällt die Lebensachse mit der Spontaneitätsachse zusammen, so daß nur zwei Eigenschaften der Formen bleiben (wie bei den Pflanzen): Symmetrie als Flächensymmetrie (Eurhythmie) im Querdurchschnitt und Bewegungseinheit. Die vertikale Proportion fehlt sozusagen. Vögel und Vierfüßler bilden verwickelte Mittelglieder zwischen diesem Schema und dem Menschen, »bei dem alle drei Achsen der Gestaltung, die symmetrische Achse, die proportionale Achse und die Richtungsachse, prinzipiell getrennt und rechtwinklig aufeinander nach den Koordinatenachsen der räumlichen Ausdehnung hervortreten« (XXXVI). Die Kunst kann nichts anderes tun, als sich in den Prinzipien formaler Gestaltung genau nach der Natur richten.

Von größter Wichtigkeit ist das, was Semper unter dem Begriff der Autorität zusammenfaßt und wofür er in der deutschen Sprache kein Wort findet. Er meint damit »das Hervortreten gewisser formaler Bestandteile einer Erscheinung aus der Reihe der übrigen, wodurch sie innerhalb ihres Bereiches gleichsam zu Chorführern und sichtbaren Repräsentanten eines einigenden Prinzips werden« (XXXVI). Die übrigen Elemente der »im Schönen geeinigten Vielheit« verhalten sich zur Autorität wie mitklingende, modulierende, begleitende Töne zum Grundton. Das Autoritätsprinzip hat demnach große Verwandtschaft mit dem Prinzip der monarchischen Unterordnung, das in der neueren Ästhetik (vergl. besonders Lipps Ästhetik, I. Bd. S. 53 ff.) eine Rolle spielt. Nach der Dreiteilung der Gestaltungsprinzipien lassen sich drei formale Autoritäten unterscheiden:

1. Eurhythmisch-symmetrische Autorität,
2. proportionale Autorität,
3. Richtungsautorität.

Diese einleuchtende Scheidung verwirrt Semper jedoch sogleich wieder, indem er als 4. Autorität höherer Ordnung die des Inhalts hinzufügt, die in dem Vorherrschen einer dieser Autoritäten über die anderen besteht. So müssen wir die einfache Autorität als Steigerung, Konzentrierung, Spezifizierung der Begriffe Symmetrie, Proportion und Richtung fassen, die über die innere Struktur der Elementvereinigung (unter diesem Gesichtspunkte der Symmetrie u. s. w.) nähere Auskunft

gibt, wie das aus den eingehenderen Beschreibungen der verschiedenen Autoritäten denn auch klar wird.

Ausdruck der eurhythmischen Autorität ist es z. B., daß an Schneekristallen, Blumen, überhaupt an Pflanzen, in der nächsten Umgebung des Mittelpunktes die Teile sich verdichten. Farbige Heraushebung der Mitte erhöht diese Wirkung. Von hier aus gelangt Semper zu dem überaus fruchtbaren Begriff des Mals, als des Einheitspunktes, des Inbegrifflichen aller Beziehungen einer euhrythmischen Ordnung. Ein instinktives Gefühl, eine dunkle Ahnung dieses Autoritätsprinzips liegt in dem rohesten Bestreben, zu schmücken. »Das Geschmückte ist das Mal des Schmuckes.« Ein Mal ist auch der Erdhügel, der eine geweihte Stelle, eine Grabstätte bezeichnet. Eine monumentale Gesamtwirkung entsteht, wenn ein solches Mal mit rhythmisch geordneten Steinkreisen umgeben wird.

Die linear-symmetrische Autorität drückt sich in der Vertikalen aus, von der aus gerechnet die Symmetrie der Elemente rechts und links stattfindet. Diese Vertikale wird in der Kunst durch mancherlei Mittel hervorgehoben, so daß die übrigen Glieder im Vergleich mit ihr nur »mitklingend akkompagnieren«. Sie ist gleichsam der Repräsentant des Anziehungsmittelpunktes der Erde, um den herum diese Glieder gravitieren. Darum kann man diese Autorität auch die makrokosmische nennen.

Stets mit ihr verbunden tritt die proportionale Autorität auf (XXXIX), an allen vertikalen, oder allgemeiner mit Beziehung auf den Erdmittelpunkt gesagt, radialen Erscheinungen, in denen sich der Konflikt zweier einander polarisierender Tätigkeiten (vergl. oben) so reflektiert, daß zugleich das resultierende dynamische Gleichgewicht evident wird. Reflex und Repräsentant der makrokosmischen Tätigkeit ist die Basis einer solchen proportionierten Erscheinung, Reflex und Repräsentant des individualistischen Triebes oder Wirkens die Dominante des Systems. Ein neutrales, tragendes Mittelglied vereinigt diese Gegensätze, an beide sich anschließend. Die Basis entspricht dem makrokosmischen Bezug durch ihre Gestaltung: ruhige Masse, einfache Gliederung, dunkle Färbung oder durch »säulenartige Multiplizität, Tragfähigkeit und virtuelle Federkraft«. Im Gegensatz dazu entspricht die Dominante ihrem mikrokosmischen Charakter durch Reichtum, Schmuck, Konzentration der individuellen Züge in ihr, glänzende und helle Farben. Sie ist der Masse und Höhe nach das Kleinere und erscheint stets als Getragenes, Krönendes, als Haupt (XXXIX). Das Mittelglied, tragend und getragen, mischt in sich alle Eigenschaften beider Glieder oder »versöhnt sie im Doppelreflex«. Es bildet »virtuell die mittlere Proportionale zwischen den beiden Extremitäten« (LX).

»Natürlich geben Abweichungen vom strengen Gesetze erst den Charakter der Proportion.« Diese ist »in ihrer Lösung von ebenso unendlicher Mannigfaltigkeit wie die Natur selbst«.

Viel verwickelter liegen diese Verhältnisse in den Fällen, wo die proportionale Achse nicht wurzelt, sondern sich bewegt, meist in ihrer eigenen Richtung bei den Tieren. Gemeint ist hier natürlich die zweite Art der Proportion von vorn nach hinten, wobei die Richtungsautorität, die auch nie allein tätig sein kann, mitwirkt. Wie der Fischkopf das Zusammenfallen der beiden Hauptachsen (Lebensachse und Richtungsachse) deutlich widerspiegelt, so der Menschenkopf die rechtwinklige Stellung der beiden Hauptachsen zueinander. »Er ist das hohe Symbol des absoluten, von Selbsterhaltung und Materie gleich unabhängigen freien Willens« (XLI).

Die höhere Inhaltsautorität (Zweckeinheit) gibt sich als Regelmäßigkeit, Typus, Charakter kund und steigert sich bis zum Ausdruck. Und zwar durch das Überwiegen, Beherrschen einer Autorität über die anderen Gestaltungsmomente nach demselben Prinzip der Subordination, das schon bei den einfachen Autoritäten konstatiert wurde. Grabkegel, die ägyptischen Pyramiden und ähnliche Bauwerke sind eurhythmisch abgeschlossen, allseitig entwickelt, fast ohne proportionale oder direktionelle Gliederung. Kuppeln und erst recht Türme sind vorwiegend proportional gestaltet, ein Schiff direktionell. Das direktionelle Prinzip beherrscht aber auch sogar in der monumentalen Baukunst häufig die anderen Momente, z. B. im ägyptischen Prozessionstempel und in der Basilika des 13. Jahrhunderts.

»Aber in dem griechischen Tempel tritt die Zweckeinheit, analog wie bei dem Menschen, bei vollstem Reichtum und größter Freiheit in reinster Harmonie hervor. Athenes krönendes Giebelfeld ist, wie das Antlitz der Göttin, zugleich die Dominante der Proportionalität, der Inbegriff der Symmetrie und der Reflektor des opfernd nahenden Festzuges« (XLII).

Diese Gestaltungsprinzipien sind nun überall in den Gebilden der Kunst tätig. Zur Ergänzung der schon angeführten Beispiele sollen hier noch einige Hauptfälle behandelt werden, die gleichzeitig die Charakteristik der technischen Künste (vgl. oben S. 242 ff.) vervollständigen. Die dort gegebene Definition des Bandes und der Naht läßt sich nun anders noch schärfer formulieren: Bänder durchschneiden die Achsen der proportionalen Entwickelung rechtwinklig und ringförmig. Nähte laufen ihr in der Regel parallel und kommen zur Bezeichnung der Symmetrie in Betracht. Die Griechen verschmähten es in der Blütezeit, den Körper durch einen horizontalen ringförmig umgebenden Kleideransatz zu teilen, weil er die Proportionen vernichtet.

Jede Gewandstückelung muß der proportionalen Entwickelung folgen (Stil I, 82 f.). Der Saum vereinigt die Funktionen von Naht und Band in sich auch in Bezug auf das Verhältnis zu Proportionalität und Symmetrie. Er ordnet sich eurhythmisch um das Umrahmte als Beziehungszentrum (I, 84).

Eine große Variationsmöglichkeit bietet die Behandlung der Decke je nach ihrer Verwendung. Bei der aufrechten Decke (Wandbekleidung) muß zunächst klar werden, ob sie aufrecht steht oder hängt (Wand und Vorhang). Überragende Höhe drückt meist das erste aus, das Quadrat ist neutral. Beim Dreieck entscheidet die Richtung der Spitze eindeutig zwischen Hängen und Stehen. Die proportionale Entfaltung einer Kunstform (Dekoration) darf niemals nach der Richtung der Schwere erfolgen, sondern muß ihr stets entgegengesetzt sein. Nur das Überhängende, die Draperie, macht hier eine vermittelnde Ausnahme (I, 29). Hier tritt der Abschluß mit der Basis des proportionalen Dreiklangs in Verbindung, während er für gewöhnlich mit dessen Dominante zusammenfällt. Das Muster muß sich immer im Sinne der Proportion gleichsam abrollen, alle Motive, die ein deutliches Oben und Unten haben, müssen aufrecht erscheinen. Alles Rankenwerk, jedes vegetabilische Ornament so gut wie das animalische muß sich vom Boden nach der Höhe entfalten (I, 36), kaum daß der Überhang von dieser Regel befreit ist. In der Farbenbehandlung stimmen beide Arten wieder völlig überein, indem stets die dunkleren Farben unten vorherrschen. Desgleichen gehören die schwereren Formen in jedem Falle nach unten (I, 37). Dagegen besteht in symmetrischer Beziehung ein prinzipieller Unterschied zwischen aufrechter Wand und herabhängender Draperie. Denn während jener durchaus Symmetrie der ornamentalen Anordnung gebührt, ist sie bei dieser unnötig und sogar störend, weil hier an die Stelle der Symmetrie des Musters die plastische Symmetrie des Faltensystemes tritt und zwar nur als Massengleichgewicht (I, 30).

Komplizierter noch ist die Sache bei der horizontalen Fläche, dem Fußboden. Dieser ist zunächst richtungslos, ohne die Nebenbegriffe rechts und links, vorne und hinten. Eine kreisrunde oder quadratische glatte ungemusterte Decke mit einem Saum verkörpert diese Richtungslosigkeit. Die begriffliche Verflüchtigung dieser Fläche ist der Mittelpunkt. Er ist Ausgang und Ziel aller Beziehungen, die stilgemäß auf solchem Teppich durch Muster und Linien hervorgebracht werden können (I, 39). Der raffiniertere Formensinn sucht nun einen sinnlichen Repräsentanten des Mittelpunktes, einen Gegensatz zu dem die äußere Marke des horizontalen Raumabschlusses bezeichnenden Rahmen oder Saume. Diesem Bedürfnis wird entsprochen durch Heraushebung

des Mittelfeldes mit Hilfe von Farbe und Form aus der indifferenten Fläche, so daß auch hier wieder ein Dreiklang entsteht, ähnlich dem proportionalen. Auch bei reicherer Gestaltung des Ganzen empfiehlt es sich, die klare und einfache Teilung beizubehalten, ja zu verstärken (I, 38). Man kann zwei Fälle der Fußbodenbehandlung unterscheiden: die eine geht von außen nach innen, etwa in einem Durchgangsraume, der von vier Arkaden gebildet wird: die andere geht von innen nach außen, sie ist charakteristisch für das eigentliche Interieur, mit Bildern u. s. w. an den Wänden, die zum Beschauen einladen. In beiden Fällen fungiert der Saum gleichsam statisch-mechanisch (umfassend), und außerdem bezeichnet er Anfang und Ende in Bezug auf das Eingefaßte wie für den, der den Raum betritt und der zuletzt doch der Mittelpunkt aller Beziehungen ist. Die Begriffe Anfang und Ende sind doppeldeutig. Sie bestehen erstens in der Vorstellung und zwar abhängig von der Bestimmung und dem Wesen eines Gegenstandes. Anderseits aber bezeichnen sie in Raum und Zeit eine Folge in der Auffassung, nämlich das zuerst und zuletzt Wahrgenommene. Es ist nun eine Grundregel in der Kunst, dafür Sorge zu tragen, daß diese beiden Seiten der Begriffe sich decken und sich nicht widerstreiten. Anfang und Ende können getrennt von dem Saume (dem Einfassenden) in einer Bordüre liegen, die dann eben auf die Richtung des Raumes Rücksicht zu nehmen hat, also beim eigentlichen Innenraum nach außen vom Saume liegt und auch dort hinweist, und umgekehrt beim Durchgangsraum nach innen (I, 53/54). Die ausführliche Entwickelung dieser psychologischen Auslegung dekorativer Formen und die Begründung stilistischer Regeln auf die gewonnenen Resultate ist typisch für Sempers Betrachtungsweise. Was er meint, ist nichts anderes als das fundamentale psychologisch-ästhetische Gesetz, nach dem die Forderung des Gegenstandes immer mit der natürlichen Apperzeptionsweise des Menschen übereinstimmen muß. — Im einzelnen ist für die Musterung des Fußbodens außer dem Gesetze der Flächendekoration noch zu beachten, daß hier, wo Oben und Unten fehlt, die Anwendung von reinen vegetabilischen Profilansichten nicht passend ist, außer wenn sie nach vielen Richtungen (etwa konzentrisch) verlaufen.

Auch die obere Decke ist zunächst richtungslos wie der Teppich und erhält Richtung und Ausdruck wie dieser. Doch ist sie nicht so unbedingt auf reine Flächendekoration angewiesen. Vielmehr bietet sie auch Gelegenheit zu plastischem Schmuck (Kassettendecke u. a. I, 61 f.). Jedenfalls kommt ihr der größte Reichtum zu, sie beherrscht die ganze Dekoration. Dies ist wohl mit ihrer Eigenschaft als das Getragene, Schwebende, Leichtere, Duftige zu vereinigen (I, 72). Aus

dieser Bedeutung der Decke als dekorativem Hauptmoment folgt die Notwendigkeit, ein gewisses Maß der Höhe inne zu halten, das »durch die physische Beschaffenheit des Menschen und besonders durch das Organ des Sehens schon materiell vorgeschrieben« ist, besonders mit Bezug auf den Standpunkt, der den Sehwinkel bestimmt, unter dem wenigstens ein Teil der Decke nicht zu unbequem sichtbar ist. (Dies richtet sich gegen das gotische Prinzip.) (I, 72.) Optische Gründe bestimmen auch in anderer Weise noch die Gestaltung der Decke. Der aufwärts geworfene Blick sieht das Gegenüber der Decke am bequemsten und frühesten, während der auf den Boden gesenkte Blick sich aus psychologischen Gründen erst auf das Nächste richtet, das sich ihm unter dem besten Sehwinkel zeigt. Im letzten Grunde ist es die Furcht oder die Vorsicht, die den Blick zwingt, am Boden das Nächste zuerst zu prüfen. Darum müssen nun Deckenfiguren im gerichteten Raume so stehen, daß die Köpfe dem Eingang zunächst sind. Man denkt sich am einfachsten den Plafond durchsichtig und die Figuren an der senkrechten Wand dahinter.

Was die Einwände betrifft, die man gegen bildliche Darstellungen am Plafond gemacht hat, so meint Semper, diese stammen von Theoretikern, denen es sehr nützlich ist, einmal nicht mit der Lupe auf dem Objekt der Betrachtung herumzufahren, sondern das Gesamte anschauen zu müssen (I, 68 ff.). Zudem gewinnt ein Bild bei der ungewohnten Stellung zum Betrachter eine Eindruckskraft, ähnlich wie wenn man eine Landschaft zwischen den Beinen hindurch ansieht (wofür Semper sogar eine ausführliche physiologische Erklärung gibt S. 71). Im übrigen sind die Naturmotive für die dekorative Ausschmückung des Plafonds sehr beschränkt: Sterne, Vögel, Laubgeäst, Blüten und Früchte.

Von großer Bedeutung sind die Gestaltungsprinzipien in der Keramik. Der proportionale Dreiklang Basis — Mittelpunkt — Dominante ist hier leicht modifiziert in Fuß — Bauch — Hals, womit schon wieder eine engere Beziehung zum Menschen ausgedrückt ist. Der Bauch ist hier die Hauptsache. Ihm dienen die beiden anderen Teile. Darum ist er in Form und Verzierung so zu halten, daß der Eindruck der Selbständigkeit und Abgeschlossenheit gefördert wird. Dennoch tritt er aus dieser formalen Indifferenz heraus, insofern er als Objekt dem Beschauer oder Beschützer gegenübertritt. Hierin unterscheidet sich die Vase, das künstlerische Nutzgefäß, von den Naturgefäßen (Eier, Früchte), die zum Menschen, überhaupt zur Außenwelt, an sich in keiner Beziehung stehen (II, 76).

Zwischen dem Henkel oder der Handhabe und dem Ausguß be-

steht ein ähnlicher Rapport, wie zwischen Hals und Fuß des Gefäßes. Sie geben der Vase ein Vorn und Hinten, eine Richtung. Ihre Harmonie mit dem Ganzen und unter sich folgt daher dem Gesetze der Richtungseinheit. Die doppelten Henkel stehen zu dem Ganzen und unter sich in symmetrischer Beziehung. Daher sind sie zur Erhebung einer an sich symmetrisch-indifferenten (weil allseitig symmetrischen) Form zu höher entwickelter symmetrischer Gestaltung notwendig. Diese wichtigen ästhetischen Momente lassen sich immer mit der Zwecklichkeit und der struktiven Angemessenheit in Einklang bringen. Ja sie dienen wohl meist dem Gefäßkünstler, seiner selbst unbewußt, als Führer, um das in jeder Beziehung Richtige zu treffen (II, 102).

Von den tektonischen Formen zeigt die Säule ausgesprochene und reiche proportionale Entwickelung. Doch äußert sich Semper darüber nicht sehr eingehend. Das Wesentliche wurde schon oben gesagt. Den Rahmen hatte Semper als eurhythmischen Einschluß bezeichnet. Beispiele sind: Türeinfassungen, Fensteröffnungen und Bilderrahmen. Diese Formen weisen nur auf das Eingerahmte hin, sei dies nun ein Mensch oder ein Bild oder was sonst. Aber an solchem Rahmen können andere Teile sein, die sich nicht direkt auf das Eingeschlossene beziehen, sondern zueinander in proportionaler oder symmetrischer Beziehung stehen. Diese schmückenden Teile (Konsolen, Verdachungen und Ähnliches) bewirken erst, daß der Rahmen mit seinem Inhalte sich dem außerhalb stehenden Beschauer als Objekt gegenüberstellt (Proleg. XXVII).

Sempers Ansicht über Ornamentik und Dekoration ist im Vorausgehenden schon öfters zu Tage getreten. Doch ist eine prinzipielle Zusammenfassung wohl lohnend. Er unterscheidet nicht scharf zwischen dem Ausdruck »ornamental« (der sich streng genommen auf die Einzelform als solche bezieht) und »dekorativ« (der die Beziehung einer Form zu einem höheren Ganzen charakterisiert), ebensowenig zwischen Dekoration und Ornamentation, wo der Unterschied ja tatsächlich noch mehr verwischt ist. Dagegen sind natürlich die Substantiva »Ornament« und »Ornamentik« eindeutig. Das »Ornament« ist auch bei Semper etwa gleichbedeutend mit dem »dekorativen Motiv«.

Über den Ursprung des Ornaments wurde schon oben gesprochen. Es handelt sich hier mehr um das Wesen des Ornaments und seine Stellung im Zusammenhange der Künste. Erinnert sei nur daran, daß Semper von Naturnachahmung in frühen Zeiten nichts wissen will, sondern sich für den »technischen und zugleich dynamisch-zwecklichen« Ursprung der ältesten dekorativen Motive erklärt. Damit ist offenbar gemeint, daß schon das frühe Ornament die

Tätigkeit des Objektes, an dem es erscheint, mit seiner Bewegung spiegelt oder begleitet. Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet Semper das Ornament überhaupt stets. (In dem Vortrag »Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes« leitet er die formellen Gesetze der Ornamentik von dem Gegensatze der struktiven und eingefaßten Teile ab, der beim Schmucke besonders deutlich hervortritt, doch führt er diesen Gedankengang im »Stil« nicht durch.) »Dynamisch-zwecklich« bezeichnet also eine symbolische Hindeutung auf den Zweck, kurz zweckliche Symbolik (auch Funktionssymbolik genannt). Davon ist zu unterscheiden die struktive Symbolik, die auf die Struktur, die Zusammensetzung, die Gliederung, die zweckdienliche Form hinweist, ohne diesen Gebrauchszweck selbst einzubeziehen. Diese nicht immer leicht durchführbare Scheidung, in der auch Semper nicht durchaus konsequent ist, wird an einem Beispiele klarer werden.

Bei Gelegenheit der Gefäßdekoration stellt er einmal die Erfordernisse zusammen, die das Ornament oder die dekorative Behandlung zu erfüllen hat. Die Dekoration muß

1. allgemein den Begriff des Umschlusses und gleichzeitig den des Aufrechten ausdrücken, darf in keinem Falle aber einem dieser Begriffe zuwiderlaufen,

2. der besonderen Bestimmung und Form des Gefäßes angemessen sein,

3. dem Stoffe und den bei der Ausführung angewandten technischen Prozessen entsprechen (II, 80).

Die unter 1 gegebene Vorschrift meint eben die Struktursymbolik, die für das Gefäß in dem Ausdruck des Umschließens, Fassens und des Aufrechten liegt. Die zweite Vorschrift dagegen deckt sich mit der zwecklichen Symbolik, die dritte weist die nötige Rücksicht auf Material und Technik an, die, wie überall, so auch hier, modifizierend mitwirken.

Es wurde oben schon gesagt, daß Sempers Äußerungen über das formale Wesen von Ornament und Dekoration nicht ausreichen, um die Grundzüge einer Ornamentik daraus abzuleiten, die im Sinne von Riegls »Stilfragen« das Ornament als besondere Kunstform mit eigenen formalen Gesetzen behandelt. Vielmehr lassen sich nur über die dekorativ-symbolische Verwendung und Ausdrucksfähigkeit des Ornamentes bestimmte Anschauungen feststellen. — Angesichts der Tätowierung primitiver Völker erheben sich Zweifel, ob diese in struktiv-symbolischem Sinne aufgefaßten und richtig verstandenen Ornamente auf eine frühere Kultur hinweisen, oder ob diese Auffassung etwa die ursprüngliche ist (I, 92). Wie dem auch sei, Sempers Grundanschauung ist jedenfalls die: alle Ornamentik ist symbolisch, in struktivem oder

funktionellem (zwecklichem) Sinne oder beiden zugleich, welcher Fall wohl am häufigsten ist. Damit ist wieder der Anschluß an die Bekleidungstheorie und die Ansicht über das Wesen der Kunstform gewonnen. Mit diesen Problemen hat die Frage nach dem Wesen der Dekoration bei Semper die engste Verwandtschaft.

Zur Ergänzung des über Kern- und Kunstform (besonders mit Bezug auf die griechische Kunst) Gesagten ist jetzt noch einiges hinzuzufügen, was die Trennung struktiver und füllender Teile betrifft. Am einfachsten läßt sich diese Trennung mit ihren Konsequenzen für die künstlerische Gestaltung am Rahmen zeigen. Der Ausdruck der struktiven Tätigkeit (Zusammenhalt der Teile) des Rahmens kann mit dem Ausdruck seiner zwecklichen Bestimmung (»Funktion« des Einschließens, Umrahmens) zusammenfallen. Der erstere allein leitet vom Bilde ab, indem er an die dynamischen Eigenschaften des umrahmenden Stoffes, also auch an diesen selbst erinnert. Dieser Eindruck wird einigermaßen verhütet, wenn der struktive Ausdruck symbolisch, etwa durch Naturmotive, gegeben ist (II, 214). Auf die Dekoration solcher struktiven Teile ist daher sorgfältig zu achten. Bei einem dreieckigen Rahmen, etwa einem Giebel, ist z. B. das untere horizontale Band der Spannriegel, der die Schenkel des Dreiecks zusammenhält. Der Eindruck dieser Tätigkeit für das Auge darf nicht vernichtet werden durch falsch gewählte ornamentale Motive (senkrechte Kanäle u. s. w.). Zum mindesten muß die Dekoration in dieser Beziehung neutral sein (II, 208). Der energische Gegensatz zwischen dem Rahmen und der Füllung, dem struktiv tätigen und dem struktiv untätigen neutralen Teile, drückt sich auch in der Verwertung dieses letzteren symbolisch aus. Das leere Feld bleibt nämlich der höheren Kunst zur freien Entfaltung vorbehalten. In jeder höher organisierten Kunst vollzieht sich eine Trennung zwischen dem struktiven Symbol der Dekoration und den tendenziösen, konventionellen, religiösen Symbolen, denen mehr und mehr die neutralen Felder zugewiesen werden, wo sie von der Struktur und dem nächsten materiellen Dienst des Systems unabhängig sind (I, 361). Diese Symbole lassen ihre ursprüngliche Bedeutung gegen die rein künstlerische zurücktreten. Die Giebelskulpturen der griechischen Tempel (die auch in dieser Richtung ein Ideal verkörpern) sind lediglich von künstlerischen Gesichtspunkten aus geschaffen und verraten den Eingeweihten nur durch das Motiv der Szene eine Beziehung zu der Gottheit, welcher der Tempel geweiht ist.

Auch in der Keramik finden wir Ähnliches. Der Bauch eines Gefäßes bietet als Eingefaßtes, als Ruhepunkt der Struktur, den neutralen Boden für höhere, auf Bestimmung, Inhalt und Weihe hindeutende bildliche Darstellung (II, 82). Beispiele funktioneller Symbolik wurden

schon öfters erwähnt (vergl. Dekoration des Fußbodens mit Saum und Bordüre). Das Äußerste, was sich an solchen Auslegungen findet, ist die Erklärung abwechselnd auf- und abwärts weisender Blattornamente an Gefäßhälsen als Hinweis auf das Aus- und Eingießen (II, 96). Die ornamentale Charakteristik hebt nicht nur die schon in der Form liegenden materiellen oder symbolischen Eigenschaften, sondern sie kann auch Unbestimmtheiten oder überschrittene Grenzen korrigieren und die Dissonanzen, die gerade bei höherem Kunststreben unvermeidlich, ja unentbehrlich sind, in reich tönende Akkorde auflösen (II, 81).

Jetzt erklärt sich auch Sempers Abneigung gegen die Gotik besser. Er wirft ihr vor, sie lasse einfach die Struktur sprechen, nackt und unverhüllt. Auch wo sie ihre Formen dekorativ verwertet, an Getäfel, Türen, Möbeln u. s. w., zeigt sie noch immer die Konstruktion, während in der Renaissance nur die symbolisierte Struktur dekorativen Zwecken dient (II, 318). Die Glanzperiode des Wandgetäfels ist das Rokoko, weil hier das Rahmenwerk zum Organismus wird und alle traditionellen Formen der Baukunst zu ersetzen beginnt. Der Rahmen umschließt die Füllung pflanzenhaft, umrankt sie als organisch Belebtes und ist daher nicht mehr wie früher kristallinisch-eurhythmisch (II, 333).

Die symbolische Verwertung von Naturmotiven erfolgt in verschiedenen Graden. Das Pflanzenornament schafft die Struktur zu einem Organismus um, das animalische Ornament geht darüber hinaus und erhebt das geschmückte Objekt zu einer Art von Person, individualisiert es. Ein Möbel, das Füße in Gestalt von Löwentatzen erhält, wird dadurch als beweglich, fast als willensbegabt bezeichnet. »Die Fähigkeit des Stützens und das Aufrechte eines Ständers erhält einen lebendigen Ausdruck dadurch, daß ich ihm diejenigen Formen leihe, die in der animalischen Welt Ähnliches verrichten.« Natürlich werden bei dieser Art Symbolik die Schranken des guten Geschmacks sehr leicht überschritten (I, 361). Für monumentale Gebilde bevorzugten schon die Assyrer in richtigem Stilgefühle die vegetabilischen Formen.

Für die Anwendung von Natursymbolen lassen sich folgende Prinzipien erkennen:

1. Der Naturgegenstand, der die Analogie für die darzustellende Idee bietet, wird nicht mit allen zufälligen Details übertragen, sondern alles nicht dafür Bezeichnende wird weggelassen.

2. Es werden nur solche Teile des fremden Organismus, die dem Ausdrucke der Idee dienen, herausgelöst und für sich angewendet.

3. Man abstrahiert vom Material des Urbildes ebenso wie von dem des zu dekorierenden Gegenstandes, d. h. Naturtreue liegt ebenso fern wie Materialbekennung (Kl. Schr. 299 f.).

Solche Abstraktion allein ermöglichte es, zarte Blätter als Symbole eines Konflikts zwischen mechanischen Kräften zu verwenden. Durch den Krümmungsgrad, den die elastischen Linien des Blattrandes erhielten, ergab sich sogar eine Stufenleiter für den Ausdruck der Leistung eines konstruktiven Teiles. Der Echinus erscheint zuerst in übertriebener bauchichter und weiter Hervorquellung als verunglückter, zu materiell gefaßter Hinweis auf den hier tätigen Konflikt der Kräfte. Mit wachsendem Formensinn entwickelt er dann die edle, spannkräftige und männliche Muskulosität, die an den attisch-dorischen Monumenten schon wieder in Verknöcherung überzugehen beginnt (II, 407/408).

Damit haben wir das Reich der »technischen Künste«, wie es sich in Sempers Anschauungen spiegelt, in großen Zügen durchmessen. Nun erhebt sich noch die Frage: was dachte Semper, der Architekt, von der Kunst, in der er selbst Meister war? Leider läßt sich darauf keine erschöpfende Antwort geben. Zwar finden sich mancherlei Äußerungen über das Wesen der Architektur in den kleinen Schriften. Auch im »Stil« wird manches architektonische Problem angedeutet, aber nirgends sind die Grundlagen der Baukunst im Zusammenhange behandelt.

Sempers frühe Anschauung von dem Werk der Architektur als Gesamtkunstwerk, bei dem alle Künste unter Leitung des Architekten als Choragen zusammenwirken (Kl. Schr. 225), ändert sich später dahin ab, daß die Architektur als letztgeborene Kunst ihre Typen in den technischen Künsten fertig vorfindet. Die »eigentliche« Architektur ist erst der monumentale Steinbau, der sich stufenweise von monolithen Felsengräbern und ähnlichen primitiven Formen her entwickelt und dabei die Typen der anderen Künste übernimmt und umschafft. Ihre Formensprache ist also abgeleitet aus diesen Typen, deren Entstehung und Fortbildung oben geschildert wurde. »Diese konstruktiv-technische Auffassung des Ursprungs der Grundformen der Baukunst hat nichts gemein mit der grob-materialistischen Anschauung, wonach das eigene Wesen der Baukunst nichts sein soll als durchgebildete Konstruktion, gleichsam illustrierte und illuminierte Statik und Mechanik, reine Stoffkundgebung. Dieses Prinzip hat sich in der Römerzeit, wie es scheint, zuerst erhoben, konsequenter im sogenannten gotischen Baustile entfaltet und erst in der neuesten Zeit offen bekannt. Es beruht geradezu auf einem Vergessen jener uralthergebrachten Typen, welche dem Zusammenwirken der technischen Künste in einer primitiven architektonischen Anlage ihren Ursprung verdanken« (Stil I, 6).

Eine andere Gedankenreihe, die leider nicht so konsequent durchgeführt ist, aber das Wesen der Architektur tiefer faßt, wurzelt in den

»Vier Elementen der Baukunst« (vgl. oben S. 226 ff.) und zieht sich durch alle späteren Schriften. Danach fußt das ursprünglichste formelle Prinzip in der Baukunst auf dem Begriff Raum und ist unabhängig von der Konstruktion (I, 213). »Die Wand ist das bauliche Element, das den eingeschlossenen Raum als solchen gleichsam *absolute* und ohne Hinweis auf Seitenbegriffe *formaliter* vergegenwärtigt und äußerlich dem Auge kenntlich macht« (vgl. S. 226 ff.). Diese klare Erkenntnis der Architektur als Raumkunst [1]) tritt offenbar nur wegen des vorwiegend praktischen Zweckes des Hauptwerks über den »Stil« zurück gegen die mehr technischen Fragen, deren Klärung schon tief genug in die gebräuchlichen Anschauungen eingriff. Darum betrachtet Semper im allgemeinen die Architektur einfach als Resultat oder Produkt der struktiven und funktionellen Teile zu einem Gebrauchszweck, ohne jedesmal die Raumidee besonders zu betonen.

Aus der Entwickelung der Architektur von ihren Anfängen an sucht er die Grundprobleme und ihre verschiedene Lösung unter dem Einflusse der Tradition und der wechselnden Kulturverhältnisse zu erkennen und gewinnt durch diese vergleichende Methode die Richtlinien für das architektonische Schaffen im allgemeinen und für die Gegenwart insbesondere. Er sieht die ganze Geschichte der Architektur in wenigen mächtigen Erscheinungen verkörpert.

In Ägypten und Assyrien erreichte die Baukunst ihre ersten monumentalen Höhepunkte und zugleich die beiden architektonischen Grundformen, auf denen alles später Geschaffene (stilistisch!) beruht. Die eine Form repräsentiert der ägyptische Wallfahrtstempel, bei dem sich alles auf einen unsichtbaren Kern, eine Art Bienenkönigin, die Tempelzella, bezieht. Der Kultapparat bildet das Wesentliche, alles dient der Verherrlichung der Priesterkaste. Ein hieratisch-aristokratisches Prinzip ist in diesem Tempel verbildlicht (»Baustile« Kl. Schr. 419 und »Vier Elemente« 84 ff.). In direktem Gegensatz dazu steht der vielgegliederte assyrische Terrassenbau mit dem Tempel als Krönung. Hier herrscht ein despotisch-monarchisches Prinzip, Subordination und Koordination ist alles. Ein geistiger Mittelpunkt aller Beziehungen ist auch in diesem Beluspalaste, dieser Herrscherburg, enthalten, aber beherrscht von dem mächtigen Unterbau, wie er dort in Ägypten hinter endlosem Vorwerk versteckt war. Die Kunst ist hier wie dort unfrei, im Dienst der Gesellschaft oder der Machthaber. Sie befreit sich im hellenischen Tempel. »Das freie, selbst Priester und Monarch gewordene griechische Volk sucht sein Symbolum in der sichtbaren Unterwerfung« des

[1]) Vgl. hierzu die angeführten Schriften von A. Schmarsow, besonders »Das Wesen der architektonischen Schöpfung« und »Der Wert der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde«.

Unterbaues und der Vorwerke unter die Autorität des Tempels (Kl. Schr. 420). Es verherrlicht sich selbst in seinem Gotte. »In dem griechischen Säulenhaus hatte die Baukunst das in sich Vollkommenste geschaffen, aber noch nicht ihr höchstes Ziel erreicht« (Kl. Schr. 421). Nur die griechische Kunst hat organisches Leben und wird deshalb ewig lebendig bleiben (Vergleichende Stillehre Kl. Schr. 278). Das tektonische Prinzip der hellenischen Architektur »fußt auf einem allgemeinen Gesetze in der Welt der Erscheinungen, wonach formale Kombinationen, welcher Art sie sein mögen, wenn nichts in ihnen auch nur den Gedanken an materielle Existenzfähigkeit und Dauer, also noch viel weniger den Zweifel an beides hervorruft, das Auge wenigstens in diesem Sinne am meisten beruhigt lassen« (Stil II, 233). Aus eben diesen Gründen der Stoffverneinung, der nur symbolischen Gestaltung für das Auge schlossen sie entschieden »das Gewölbe, das sie recht gut kannten, als architektonisches Element aus ihrer monumentalen Kunst aus« (II, 234).

»Der hellenische Tempel ist gebaut nach ägyptischem Prinzipe, nur in mehr durchgebildeter Weise ... und ausgestattet nach dem im höheren struktur-symbolischen Sinne aufgefaßten asiatischen Prinzipe der Inkrustation, die eben durch diese Kombination von ihrem materiellen Dienste befreit wird und nur als Trägerin des formalen Gedankens auftritt« (Stil I, 415). Emanzipation der Form vom Stofflichen und dem nackten Bedürfnis ist die durchgehende Tendenz der griechischen Kunst. Dabei steht der Dorismus der ägyptischen, der Ionismus der asiatischen Kunst näher. Die schwache Seite der griechischen Baukunst, die ihrer Natur nach mikrokosmisch, d. h. individuell war, blieb »die Raumpoesie, die sich ausdrückt durch das Zusammenstellen vieler architektonisch geordneter geschmückter Raumeseinheiten zu einer einzigen Gesamtwirkung nach vorher berechnetem Plane« (I, 449).

Hier setzt nun die römische Kunst ein, die noch frische asiatische Traditionen übernommen hat. Das Gewölbe, bisher nur als Hohlstruktur für Terrassen und Substruktionen in einer Art Zellensystem verwertet, wird auf den Hochbau übertragen. Die Römer »lösten die Aufgabe der Verschmelzung asiatisch-ägyptischer und europäischer Motive zu einer allgemein herrschenden Weltarchitektur. Sie hatten den struktiven auf das Zweckliche gerichteten Sinn, die damit unzertrennliche Auffassung der Kunst, die Vorliebe für Stofferscheinung, Kolossalität und Massenwirkung, die zur Lösung dieser Aufgabe gehörten, aus Asien nach Europa getragen und durch viele Jahrhunderte in sich ausgebildet. Also erblicher und entlehnter Hellenismus, erbliches und entlehntes Asiatentum oder vielmehr Barbarentum in Eins verschmolzen!« (I, 450). Als Ersatz für den Verlust »antiker melo-

discher Klarheit und Plastizität gewann die Baukunst in diesen Verbindungen die wahren Mittel zu der Entfaltung jener großartigen Symphonie der Massen und Räume, die sie wohl schon früh erstrebt hatte (in Ägypten und Assyrien), wozu ihr aber vor der Adoption des Gewölbes die durch stoffliche Schranken beengte Steintechnik den Dienst versagte« (II, 371). Zum ersten Male wurde jetzt das konstruktive und stoffliche Element mit vollem Bewußtsein in die Architektur aufgenommen. »Diese struktive Richtung, verbunden mit der Massenhaftigkeit und Weiträumigkeit, welche der römische Baustil besonders mit Hilfe des Bogens sowie des nunmehr bereits mit größter Kühnheit und technischer Sicherheit gehandhabten Kreuzgewölbes und der Kuppel erstrebte, verbunden endlich mit jener Eigenschaft des römischen Werkes, sich jeder Umgebung zu fügen, in die Natur einzugehen und doch zugleich sie zu beherrschen, sich ihr mikrokosmisch gegenüberzustellen, macht den römischen Baustil zu dem architektonischen Ausdrucke des großartig-materiellen weltlichen und zugleich weltbeherrschenden Kaisertums« (I, 419). Poetische Wendungen über die Verpflanzung der griechischen Säulen und ihre dekorative Verwendung in der römischen Architektur besagen nicht viel, meint Semper. Wichtiger ist es, daß durch die Verbindung der Bogenwand mit der Wandsäule die Aufnahme der Decke und des Dachwerkes durch die Mauer auf ursprünglichere und zugleich rationellere Weise vermittelt wird als bei der Zellamauer griechischer Tempel. Denn der Bogen ist nichts als die Durchbrechung eines Raumabschlusses, einer Wand, die der Idee nach nichts zu tragen hat; also mußte eine solche kahle, durchbrochene Bogenwand ohne tragende und stützende Glieder als architektonisches Unding gelten. Die Säule, überall das stützende Element, ist demnach hier ganz am Platze. (Übrigens ist der Bogen die Architekturform, bei der sich das Kernschema vom Kunstschema am wenigsten trennen läßt.) (I, 451.) Die gewaltige römische Raumeskunst verhält sich zur Architektur der Griechen wie ein symphonisches Instrumentalkonzert zum lyrabegleiteten Hymnus (Kl. Schr. 422). Sie enthält die kosmopolitische Zukunft der Architektur, sie repräsentiert die Synthesis der beiden scheinbar einander ausschließenden Kulturelemente, des individuellen Strebens und des Aufgehens in die Gesamtheit. Mit dem Verfall des römischen Reiches löste sich diese Baukunst in ihre Elemente auf, unter denen die (ursprünglich ägyptische) Basilika und der (asiatische) Zentralbau die bedeutendsten sind. Die Basilika wurde die Grundform der abendländischen Priesterkirche, während Byzanz im Zentralbau den höchsten Ausdruck seiner Kulturidee suchte.

Mit der Gotik, die wieder einen Höhepunkt bildete, gewinnt das

konstruktive Prinzip, das sich im Gegensatz zu der stoffverneinenden Antike in Rom angebahnt hatte, die Oberhand (II, 234), wenngleich es sich weit weniger konsequent behauptet als jenes. Dem Auge (das von innen die Widerlager und Strebebögen nicht wahrnimmt) fehlt es bei dem dynamisch auftretenden Rippenwerke der weitgespannten Gewölbe und dem leichten Pfeilersysteme ohne Zwischenwände an der nötigen Beruhigung. Diesem Übelstand läßt sich jedoch durch Verkleidung der Struktur, indem man die Gurtbögen und Rippen als gebogenes Astwerk oder als Rankengewebe erscheinen läßt, einigermaßen abhelfen (I, 477). Semper hat den gotischen Stil, der wie ein geharnischter Seekrebs sein Knochengerüst zur Schau trägt (I, 299), nie leiden können und benutzt jede Gelegenheit, um seiner Abneigung gegen ihn eine neue Stütze zu geben.

Die Renaissance »war in der Idee der Architekten eine Wiederherstellung der alten Kunst, während sie doch nur Einzelnes und zwar ohne Kritik aus der Antike entlehnten, aber, von einem wunderbaren eigenen Schöpfungsgeiste beseelt, Neues, Nieerreichtes schufen, indem sie nur wiederherzustellen glaubten« (I, 479). Jetzt erst wurde die vollste Objektivität und Freiheit in der symbolischen Verwertung der Säulenordnung zur Charakteristik gewonnen. »Dieser Umstand trägt ein Wesentliches dazu bei, uns die großartige Überlegenheit der Renaissancekunst zu erklären, welche sie über alles vorher Dagewesene, mit Einschluß sogar der höchsten Kunst der Griechen, stellt. Dennoch hat sie nicht das Ziel, sondern wohl erst kaum die Hälfte ihrer Entwickelungsbahn erreicht, auf der sie unter der Ungunst des modernen Zeitgeistes, von ihrer makrokosmischen Schwesterkunst, der Musik, überholt und in trostloser Entfernung zurückgelassen wurde« (II, 457). Michel Angelo, der sich nichts aus Papst, Klerus und Reich machte, wollte mit der Peterskirche ein unabhängiges, ideales Werk schaffen, seine Nachfolger verpfuschten es durch die vorgeschobene Basilika. So ist die byzantinische Kuppel über der abendländischen Wallfahrtskirche keine neue Versöhnung der alten Gegensätze, sondern nur ein sprechender Ausdruck der vom Papste beherrschten Priesterschaft (Wiss., Ind. u. Kunst 35, Kl. Schr. 423).

Was Semper aus diesem gewaltigen, fast dramatischen Entwickelungszuge entnimmt, sind nicht ästhetisch-theoretische, sondern praktisch-künstlerische und kulturgeschichtliche Erkenntnisse. Keine Architektur, kein Stil kann erfunden werden. Nur die Voraussetzung, die Stilfrage, ist eine vornehmlich konstruktive Frage, und die völlige Verkennung und Mißachtung der überlieferten Kunstsymbolik kann zu diesem Irrtume führen (Kl. Schr. 400). So kann die Eisenkonstruktion durchaus nicht ohne weiteres einen neuen Stil im Monumentalbau

begründen (II, 526). Der freie Wille des schöpferischen Menschengeistes kommt als wichtigster Faktor bei der Frage des Entstehens der Baustile in erster Linie in Betracht, zu dieser Meinung ist Semper in dem Vortrag »Über Baustile« (1869) gelangt. Dieser freie Wille muß sich zwar mit höheren Gesetzen des Überlieferten, des Erforderlichen und der Notwendigkeit abfinden, aber er macht sich diese durch freie objektive Auffassung und Verwertung dienstbar (Kl. Schr. 401). »Wo aber immer ein neuer Kulturgedanke Boden faßte und als solcher in das allgemeine Bewußtsein aufgenommen wurde, dort fand er die Baukunst in seinem Dienste, um den monumentalen Ausdruck dafür zu bestimmen.« Ihre Werke sind Symbole der herrschenden religiösen, sozialen und politischen Systeme, zu denen natürlich nicht die Architekten selbst, sondern die großen Regeneratoren der Gesellschaft den Impuls gaben. — So ist die Lahmheit der Zeit schuld an dem allgemeinen Tiefstand. Mehrmals klagt Semper darüber. In diesen Anklagen äußert sich das Verhältnis des schöpferischen Menschen zu seiner Zeit. »Wie großes Unrecht tut man uns Architekten mit dem Vorwurfe der Armut an Erfindung, während sich nirgends eine neue weltgeschichtliche mit Nachdruck und Kraft verfolgte Idee kund gibt. Vorher sorgt für einen neuen Gedanken, dann wollen wir schon den architektonischen Ausdruck dafür finden.«

Bemerkungen.

Vereinigung für ästhetische Forschung.

Am 10. November 1908 ist in Berlin eine Vereinigung für ästhetische Forschung ins Leben getreten. Dieser Begründung waren wiederholte Zusammenkünfte eines kleineren Kreises vorhergegangen. Über die Entstehung und bisherige Tätigkeit der Vereinigung sei hier das Wichtigste mitgeteilt.

Der Plan, die verschiedenen ästhetischen Interessen in der Form einer wissenschaftlichen Gesellschaft zusammenzufassen, tauchte schon im Sommer 1907 auf; die Verwirklichung erfolgte mit dem Beginn des Jahres 1908. Die erste Sitzung fand am 14. Januar statt, und zwar in den Räumen des kunsthistorischen Apparats der Berliner Universität. Nachdem Herr Wölfflin die Geladenen begrüßt und Herr Dessoir eine einleitende Erklärung gegeben hatte, sprach Herr Wulff über »Die Aufgaben einer auf psychologischen Gesichtspunkten begründeten allgemeinen Kunstwissenschaft, mit besonderer Rücksicht auf die bildende Kunst«. Diese Aufgaben liegen zum Teil weit auseinander, denn die Künste des Gesichts und diejenigen des Gehörs, in die das Gesamtgebiet der Kunst zerfällt, wenden sich überwiegend an verschiedene Seiten der Seele, nämlich an den Raumsinn und an den Zeitsinn. Doch gibt es eine Reihe gemeinsamer Probleme, da in beiden Gruppen das andere Element ergänzend hinzutritt, einerseits als Zeitablauf, an den auch die Wahrnehmungen des Gesichtssinnes gebunden sind, anderseits als latente Anschauung, die auf assoziativem Wege auch in den musischen Künsten angeregt wird. Von grundlegender Bedeutung für alles Kunstschaffen ist ferner eine durch das Prinzip des Rhythmus (im weitesten Sinn) geregelte Reproduktionstätigkeit.

Am 12. Februar fand zunächst eine Besprechung des Wulffschen Vortrages statt, die in der Hauptsache die Wichtigkeit der Reproduktion für das künstlerische Schaffen betraf. Hierauf erörterte Herr Vierkandt in einem Vortrage über Felszeichnungen die Anfänge des Zeichnens an der Hand von Kritzeleien südamerikanischer Indianer. Der Vortragende kam zu dem Ergebnis, daß das Zeichnen sich aus solchen anfangs mehr zufälligen und spielerischen Kritzeleien durch die späteren Stadien absichtlicher Nachahmung und sinnvoller Ausgestaltung schrittweise entwickelt habe. Im Brennpunkt der Diskussion stand die Frage, ob und in welchem Umfange sich schon auf diesen primitiven Entwicklungsstufen eine Äußerung des künstlerischen Triebes erkennen lasse.

Der 20. Mai brachte einen von Lichtbildern begleiteten Vortrag des Herrn Hamann über »Das Plastische im Gewand«. Ausgehend von einer — den Lesern dieser Zeitschrift bekannten — Begriffsbestimmung der spezifisch plastischen Eindrücke unterschied der Vortragende zweierlei Wirkungen, die das Gewand als etwas an sich Unplastisches in Verbindung mit der menschlichen Gestalt erzeugt. Als umhüllende Zutat dient es im Sinne einer »Organisation der Form von außen« der Steigerung geschlossener (kubischer) Formvorstellungen; im Sinne einer »Organisation von innen« kann es gleichsam stellvertretend den Ausdruck der besonderen Bewegung und Spannung des Körpers übernehmen. — Herr Dessoir suchte hierauf

durch Vorführung einer beweglichen Scherzfigur in mündlicher Umfrage festzustellen, aus welchen Voraussetzungen sich die Wirkung des Komischen in diesem Falle ergebe. Die Meinung ging im allgemeinen dahin, daß in der Vorstellung des Betrachters eine Art phantasievoller Belebung der Puppe vollzogen werde. — Eine Besprechung des Hamannschen Vortrages fand erst in der Sitzung vom 17. Juni statt. In ihr wurde unter anderem gegen den Begriff der Organisation von innen geltend gemacht, daß den Motiven dieser Art als einem indirekten Ausdrucksmittel eine vollwertige plastische Wirkung nicht zugeschrieben werden könne. Im Anschluß an dasselbe Thema erörterte Herr Wulff einzelne Entwicklungsphasen der plastischen Darstellung des Gewandes an kunstgeschichtlichen Parallelbeispielen. Sodann sprach Herr Waetzoldt über Farbenempfindung und Farbenbezeichnung. Der Vortrag hatte den gleichen Inhalt wie der im nächsten Heft zu veröffentlichende Aufsatz.

Am 7. Juli wurde im Anschluß an Herrn Waetzoldts Vortrag darüber diskutiert, ob es für kunstwissenschaftliche Zwecke möglich und erforderlich sei, zu einer völlig exakten Festlegung der angewandten Farbentöne (nach Helligkeitsstufe, Sättigung, Komplementärwert u. s. w.) zu gelangen. Es folgte eine Mitteilung des Herrn Emile Haguenin über die literarische Kritik in Frankreich. Der Vortragende erinnerte an den Streit über die drei Einheiten, der im Jahre 1637 die allgemeine Aufmerksamkeit auf die Bedingungen der dramatischen Kunst lenkte, und an den im 19. Jahrhundert ausgefochtenen Streit zwischen der klassischen und der modernen Richtung. Der Typus der klassischen Richtung wird durch Lemercier (1810) dargestellt. Seine Zergliederungen und Verfahrungsweisen sind wertvoll, seine Ergebnisse oft töricht, so wenn er für die Tragödie 25 Regeln findet, für die Komödie 22, für das Epos 23. Seine Irrtümer und Übertreibungen kommen der romantischen Kritik zu gute, die ihrerseits nicht eigentlich ästhetisch ist, sondern sich auf geschichtliche Gesichtspunkte, auf allgemeine und persönliche Umstände stützt. Der romantischen Kritik hat sich Taine angeschlossen; im Gegensatz zu ihm hat Emile Hennequin die überlieferte, klassische, nach ästhetischen Gesichtspunkten verfahrende Kritik wiederhergestellt.

In derselben Sitzung wurde eine Kommission gebildet, die für eine Erweiterung und Verfestigung des bis dahin nur kleinen und locker gefügten Kreises Sorge tragen sollte. Die Vorschläge dieser Kommission wurden in der ersten Zusammenkunft nach den Ferien, am 10. November, von der Versammlung angenommen; sie sind kenntlich aus der Zusammensetzung des Vorstandes und den Satzungen. Der Vorstand besteht im laufenden Jahr aus den folgenden Herren: dem Prof. Dr. Max Dessoir, dem Schriftsteller Julius Hart, dem Prof. Dr. Max Herrmann, dem Musikschriftsteller Dr. Leopold Schmidt, dem Privatdozenten Dr. Alfred Vierkandt, dem Prof. Dr. Heinrich Wölfflin und dem Privatdozenten Dr. Oskar Wulff. Die Satzungen zerfallen in fünf Bestimmungen. 1. Die Vereinigung für ästhetische Forschung verfolgt den Zweck, durch Vorträge und mündlichen Gedankenaustausch zwischen Vertretern philosophischer, historischer, ethnologischer und naturwissenschaftlicher Kunstforschung sowie theoretisch interessierten Künstlern die Anschauungen über Wesen und Aufgaben der Kunst und der einzelnen Künste zu vereinheitlichen und zu vertiefen. 2. Die Verhandlungen und Geschäfte der Vereinigung werden von einem aus sieben Mitgliedern bestehenden Vorstande geleitet, der auf Jahresfrist gewählt wird. 3. Die Zusammenkünfte finden an jedem dritten Dienstag der Monate Januar bis Juni und Oktober bis Dezember statt. Die Teilnehmer werden über Ort und Zeit und Gegenstand der Verhandlung jedesmal benachrichtigt. 4. Der Beitritt zur Vereinigung und die Aufnahme von Gästen wird durch den Vorstand vermittelt. 5. Die ständigen Teilnehmer haben im Januar einen Jahresbeitrag von 5 Mark zu zahlen.

Am 10. November sprach Herr Dessoir über »Musikverständnis und Musikgenuß«. Die Untersuchung ging davon aus, daß es ein Wissen um die Musik gibt, das zum Genuß nichts beiträgt, und ebenso auch einen an Musik geknüpften Genuß, der mit dem Verständnis nichts zu tun hat. Der auf den Gegenstand und seinen Wert gerichtete Genuß erfährt durch das Verständnis zwar keine Intensitätserhöhung, wohl aber eine Qualitätsveränderung, denn das Verständnis erleichtert die vom musikalischen Objekt geforderten einheitlichen Zusammenfassungen und unterscheidenden Trennungen. Auf dieser Grundlage kommt ein Verstehen und Genießen des in der Musik verborgenen seelischen Gehaltes zu stande und zwar in der Form einer besonderen Art geistiger Durchdringung, die näher zergliedert wurde. In der sich anschließenden Besprechung wurden fast alle Hauptfragen der Musikästhetik gestreift und von sehr verschiedenen Auffassungen her beleuchtet.

Die letzte Sitzung des Jahres 1908 fand am 15. Dezember statt. In ihr behandelte Herr Herrmann die moderne Behauptung, daß die Kritik eine Kunst sei. Kritik, so sagt man, habe die Aufgabe, das Wesen des einzelnen Kunstwerks festzustellen, die Tätigkeit des Kritikers sei also durchaus praktischer Art etwa wie die Leistung des Arztes. In der Tat wird für Therapie und Kritik eine gewisse schöpferische Kraft der Seele notwendig, die man wohl »Kunst« nennen mag, aber unter Verwendung eines älteren Gebrauchs des Wortes und keinesfalls in dem Sinn, in dem wir Musik, Poesie u. s. w. als Künste bezeichnen; eine seelische Kraft vielmehr, die in der Kunst und in der Wissenschaft, besonders auch in der Philosophie gleicherweise zur Anwendung kommt. — Noch in einem anderen Sinne wurde neuerdings die Kritik für eine Kunst erklärt. Der moderne Impressionismus begann damit, zunächst die Nichtwissenschaftlichkeit der Kritik zu betonen: der Kritiker spreche anläßlich des Kunstwerkes eigentlich immer nur von sich selbst. Über diesen Standpunkt hinaus aber wollen nun einige Berufskritiker, aus der Not eine Tugend machend, die Nichtwissenschaftlichkeit geradezu mit Kunst identifizieren. Der Vortragende versuchte, eine solche Verwechselung aus Eigentümlichkeiten modernster Art und Kunst zu erklären: so aus der Überschätzung des Impressionismus für die Kunst im allgemeinen, aus der Neigung so vieler Künstler von heute, Kunst aus Kunst zu machen und so fort. Ein neues Kunstwerk könne wohl auf solche Art geschaffen werden — eine kritische Leistung stelle das aber nicht dar: die Aufgabe der Kritik, praktische Dinge zu leisten, widerspreche einem Grundzuge aller Kunst, der Zwecklosigkeit ihrer Gebilde. — Die Diskussion bezog sich teils auf psychologische, teils auf methodische Fragen, die mit dem Gegenstand des Vortrages in Verbindung stehen.

Über die Tätigkeit der Vereinigung in diesem Jahre wird unsere Zeitschrift zu Beginn des nächsten Jahres berichten.

Besprechungen.

Hugo Münsterberg, Philosophie der Werte. Grundzüge einer Weltanschauung. Leipzig 1908. J. A. Barth, VIII, 481.

Wer es heutzutage wagt, mit einem System, und gar einem ausgesprochen idealistischen System hervorzutreten, der muß darauf gefaßt sein, von vornherein vielfach Mißtrauen und Mißverständnissen zu begegnen, besonders wenn er an das Gebiet der Ästhetik herantritt. Ist doch die Psychologie dort heute Trumpf, und wer andere Wege wandelt, der ist entweder »rückständig«, oder gar befürchtet man, von ihm statt exakter psychologischer Zergliederungen, die uns reale »Tatsachen« geben, metaphysische Konstruktionen oder windige Enthusiasmen zu hören. Und doch ist es merkwürdig — dem eigentlich ästhetischen Erlebnis und dem Sinn des Ästhetischen ist selten jemand so nahe getreten wie Hugo Münsterberg in dem ästhetischen Teil seiner »Philosophie der Werte«, die einen ausgesprochen idealistischen Charakter hat. Das macht: er schneidet mit größter Entschlossenheit das Tafeltuch zwischen der theoretischen und der ästhetischen Bewertung entzwei, — so gründlich, daß auch eine psychologische Ästhetik mit ihren begrifflichen Konstruktionen vom Standpunkt einer solchen lebendigen ästhetischen Bewertung wie ein Reich von Schemen zerflattert, das nur in der Psychologie — einem theoretischen Gebiet also — volle Daseinsberechtigung hat. Der bequemen Einteilung: Ästhetik von oben = Metaphysik, Ästhetik von unten = Psychologie widersetzt sich Münsterberg (selbst Psychologe ex officio!) ernstlich. Es gibt einen Weg von unten, der, vom Erlebnis in seiner ganzen Fülle ausgehend, in kritisch besonnener Weise auf Sinn und Geltungswert dieses Erlebnisses geht, statt es in spezialwissenschaftlichen Konstruktionen, wie sie die Psychologie als solche haben muß, sofort wieder erstarren zu lassen. Es hängt diese Ansicht im Ästhetischen auf das engste mit den Gesamtanschauungen Münsterbergs zusammen; seine fruchtbarsten Resultate erzielt er überall durch die Ablösung metaphysischer Gespenster vom eigentlichen Erlebnis, und dem Sinn dieses Erlebnisses nachspürend gelangt er zu dem, was über dies Einzelne hinaus gültig ist. Es ist klar, daß wir zu diesem Sinn nicht auf der breiten Heeresstraße der Erklärung und Beschreibung des Seins der Erlebnisse gelangen, ebensowenig wie sich die Begründung von wahr und falsch aus psychologischer Zergliederung ergeben kann.

Aber nicht nur dieser Gefahr, die an der Schwelle einer Ästhetik lauert und sie sich selbst zu entfremden droht, weicht Münsterberg aus. Wer die Forderung einer autonomen Ästhetik aufstellt — die eigentlich die Selbstverständlichkeit ist, mit der die Theorie und seit Kant auch die Ethik arbeiten — der weiß, daß unendliche Schwierigkeiten noch zu überwinden sind, um die Ästhetik von den grundlegenden Begriffen des theoretischen Gebietes, die ihrem ganzen Sinne nach nur für dieses gelten können, zu emanzipieren und so ihre Eigenart zu wahren. Erkenntnistheoretische Ästhetik treiben, heißt ja nicht, die Begriffe des Theoretischen einfach dort hineinprojizieren — denn das wäre kein kritisches Verfahren — sondern die Grundformen und den Sinn des Ästhetischen in begrifflich gültige Formen

aufnehmen, die ästhetische Bewertungsart durchweg im Inhalt gelten lassen. Indem Münsterberg vom ästhetischen Erlebnis ausgeht und es nur auf den ästhetischen Wert hin bearbeitet, gelingt es ihm, unberechtigte Ansprüche einer gewohnheitsmäßig sich vordrängenden theoretischen Bewertung in ihre Schranken zu weisen. Dies ist das wesentliche Verdienst Münsterbergs, und alles Schwanken sowie einige Mißgriffe im Einzelnen können diesen Grundzug nicht verdunkeln. Daß die Aufstellung einer Ästhetik fast durchweg Gelehrten obliegt, deren Gelehrtenbewertung unwillkürlich sich nun auch in die Auffassung des wissenschaftlich zu betrachtenden Objekts, hier des Ästhetischen, hineindrängt, das ist ein — verständlicher — Übelstand, der hier bei Münsterberg glücklich vermieden ist; er ist sich bewußt, was neben der wissenschaftlichen Form der nichttheoretische Gegenstand von ihm verlangt.

Um Münsterbergs Gedanken im Ästhetischen zu verstehen, ist es jedoch notwendig, einen wenn auch kurzen Blick auf sein Gesamtsystem zu werfen. Er geht aus von dem, was er den »Willen zur Welt« nennt, d. h. dem Willen, daß über das einzelne flüchtige Erlebnis hinaus ein überpersönlich geltender Zusammenhang sich herausarbeite. Erst durch diese Forderung wird aus einem sinnlosen Chaos stets in sich zusammensinkender wirrer Einzelerlebnisse eine zusammenhängende sinnvolle Welt. Dieser Zusammenhang wird geschaffen durch das Prinzip der Identität; wo eine Identität sich herausarbeitet, da ist ein wertvoller Zusammenhang geschaffen; was eine solche Identität schafft, ist demnach wertvoll, denn sie ist das Strukturprinzip der überpersönlichen Welt gegenüber dem persönlichen Erlebnis. Es ist hier nicht der Ort für eine Kritik der Bezeichnung dieses Zusammenhanges als Identität, ebensowenig der Einzelheiten des Aufbaus, in dem Münsterberg die theoretischen Werte als die »Selbsterhaltung der Welt« darstellt. Daß solche »Selbsterhaltung« namentlich in der begrifflichen Welt der Naturwissenschaft und in dem strengen Begriff des Objekts steckt, ist besonders klar und durch die ausdrückliche Formulierung auch für die andersgeartete Struktur der »schönen Welt« bedeutungsvoll. Ebenso zeigt sich in der Besinnung auf das Verhältnis zu den »Wesen« bereits Münsterbergs Bestreben, überall vom wirklichen Erlebnis auszugehen. Wir erfahren Personen, »Wesen«, nicht als wahrgenommene Objekte, deren Willensstellungen uns durch Analogieschlüsse erst klar werden, sondern unmittelbar, als Veranlassung zur Stellungnahme, als Zumutung oder als Abweisung. Dieser Unmittelbarkeitsstandpunkt kommt im folgenden auch der Ästhetik zu gute.

Eine wichtige und fruchtbare Unterscheidung führt Münsterberg noch ein: von Lebenswerten, unmittelbar gesetzten Werten, und Kulturwerten, zielbewußt herausgearbeiteten Werten. So kommt es, daß die ästhetischen Werte, die die Selbstübereinstimmung der Welt ausdrücken und in dieser Weise eine Identität schaffen, sich in Einheitswerte und Schönheitswerte im eigentlichen Sinn differenzieren. Daß nun unter diesen ästhetischen Lebenswerten die Begriffe der Naturharmonie (des Schönen in der Natur), der Liebe und des Glückes zu stehen kommen, kann uns dann nicht weiter verwundern. Die drei Faktoren sind gewonnen nach der Einteilung der Beziehungen zu Außenwelt, Mitwelt und Innenwelt, die Münsterberg durchweg durchführt. Wir empfinden das Naturschöne als eine wertvolle Einheit der Natur, der Außenwelt, und zur Außenwelt. Auf die sehr feinsinnigen Bemerkungen über die wertvolle Einheit, die durch Liebe geschaffen wird, wobei der Wert ausschließlich in der Einheit, nicht in den Komponenten steckt, sowie die wertvolle Einheit, die von der harmonischen Persönlichkeit als Glück geschaffen wird, kann hier leider nicht eingegangen werden. Beide werden strengstens von jeder ethischen und jeder eudämonistischen Deutung freigehalten. Als wertvolle

und sozusagen »erfreuliche« Einheit ist ihre Zugehörigkeit zu dem ästhetischen Wert als Prinzip der »Identität als Übereinstimmung« durchsichtig dargelegt — wahrlich eine notwendige Erweiterung der idealistischen Philosophie, welche manchen Gebieten nur eine grob eudämonistische Deutung zugestand, die dem Gefühl jeder differenzierten Persönlichkeit Hohn sprach.

Münsterbergs Unmittelbarkeitsstandpunkt kommt nun schon in dem Einheitswerte, wie er sich in der Naturharmonie ausdrückt, zur Geltung. Die Theorie der Einfühlung und Beseelung zur Erklärung der Schönheit der Natur geht bereits von dem entseelten physischen Objekt aus, in das der Psychologe dann erklärend das psychische Gefühl hineinverlegt. Dies ist eine erlebnisfremde Voraussetzung. Haben wir denn im Erlebnis die Welt schon in Physisches und Psychisches gespalten? Davon kann nicht die Rede sein. Uns tritt »im wirklichen Erlebnis das Schöne mit dem ganzen Reichtum seines Strebens und Fühlens und Wollens entgegen«. Das Nachfühlen der im Schönen an uns herantretenden Wollungen im wogenden Meer und den trotzig steigenden Felsen bedeutet ein wirkliches Grundverhältnis. — Es sei nicht verhohlen, daß Münsterberg zur Illustrierung dieses Grundverhältnisses vielfach zu anthropomorphen Hypostasierungen oder zu rein lyrischer Personifikation der Dinge gelangt, wie denn der »Wille« ihm den Ausdruck jeder Stellungnahme bedeutet, die zwischen Objekt und Mensch außerhalb des streng begrifflichen Kreises auftritt. Daß aber die ästhetisch gewertete Natur für uns kein Ding »da draußen« ist, daß der Schwan im Weiher, dessen ausdrucksvolle Linien wir erleben, kein naturwissenschaftliches Objekt ist, daß eine grundsätzlich andere Beziehung als zum theoretischen Objekt in dieser Verschmelzung und dadurch geschaffenen Einheit im Objekt und vom Objekt mit uns stattfindet, das bleibt trotzdem bestehen. Diese erlebte Einheit, wie sie sich auch am Kinde so prägnant im Verhältnis zu seiner Umgebung darstellt, hat in der Tat weder mit dem strengen Objektbegriff noch mit nachträglicher »Einfühlung« etwas zu tun.

Die ästhetische Einheit im Objekt ist weder die physikalische noch die psychologische Einheit. Es ist eine Gleichrichtung in den Teilen des ästhetischen Objekts, die wir als Einheit erleben, und diese Harmonie (sie braucht keine »sanfte Harmonie« zu sein!) ist uns in einer Weise als Einheit erlebbar, die es zur Einheit mit uns verschmilzt.

Wir erleben eine Identität, die einen übereinstimmenden Zusammenhang schafft und somit wertvoll ist. Dies setzt voraus, daß stets eine Mannigfaltigkeit zur Einheit gelangt; bloßes Miterleben des Naturwollens ist nicht schon ästhetisch. Innere Übereinstimmung der nachfühlbaren Dingwollungen garantiert uns also erst auf ästhetischem Gebiet eine in sich unabhängige überpersönliche Welt. Die Dinge so nachzuerleben, wie ihre eigene Einheit es fordert, ist aber nur möglich, wenn unser persönliches Begehren ausscheidet — obwohl die Schönheit kein Gegenstand »willensfreier Betrachtung« ist; es handelt sich nur um kein persönliches Willensziel. Dies ist der Schlüssel zur »interesselosen Anschauung«. Diesem Zweck dienen nun in der Kunst in verstärktem Maße alle Faktoren, die das Kunstwerk aus der Wirklichkeit herausheben. Damit hat das Kunstwerk das Prae und die Existenzberechtigung gegenüber der schönen Natur, in der weder die Fäden zur theoretischen wirklichen Welt noch zum Wollen und Begehren so völlig abgeschnitten sein können. Zugleich kann in der Kunst die Selbstübereinstimmung in weit prägnanterer Weise herausgearbeitet werden als in der Natur — also Steigerung in Bezug auf den ästhetischen Wert.

Münsterberg wendet sich scharf gegen den Begriff des Scheins. Er ist irreführend, denn es klingt so, als ob damit ein »Daseinswert« vom Schönen bean-

sprucht wird, den es nicht erfüllen kann. Das Schöne hat die volle Wirklichkeit des Erlebnisses; der Daseinswert bedeutet nur, daß ein Erlebnis zugleich als mögliches Erlebnis aller erkennenden Subjekte gelten soll. »Wirklicher« wird das Erlebnis durch diese Bearbeitung in der Richtung der Erkenntnis nicht. Die ästhetische Natur ist wirklich, sie ist nur einem anderen System von Beziehungen und Bewertungen eingefügt als die »seiende«. Darum ist das Erlebnis, das die eine Bewertung fordert, nicht weniger wirklich, nicht weniger grundsätzlich als ein anderes. Hier wendet sich Münsterberg erfreulicherweise gegen einen Primat der theoretischen vor den ästhetischen Beziehungen, der alles nicht theoretisch Verarbeitete zu einem »Unwirklichen« stempelt.

In der Kunst werden also die ästhetischen Werte zu Kulturwerten, die die Selbstübereinstimmung der Welt zu zielbewußtem Ausdruck bringen; dies tut die bildende Kunst für die Außenwelt, die Dichtkunst für die Mitwelt, die Tonkunst für die Innenwelt; das Münsterbergsche Schema zeigt sich hier nicht von der glücklichsten Seite, wie wir an der Dichtkunst sehen werden. Auf halbem Wege zur hohen Kunst finden wir die angewandte Kunst. In ihr wird bald ein Gegebenes der Natur zielbewußt verschönert, wie in der Gartenkunst, oder die menschliche Gestalt wird im Reigen zur lebendigen Schönheit, — bald tritt z. B. in der Verzierung von Gewändern, in der Ausgestaltung eines Daches das Schöne in Verbindung mit einem außer ihm gelegenen Zweck. Nirgend sind hier die Beziehungen zur Daseinswirklichkeit völlig gelöst. Dies geschieht erst, wo das Erlebnis völlig des Daseinswertes entkleidet ist und jede Beziehung darauf ausgeschaltet wird. Nicht darin besteht jene Loslösung, daß das Bild etwa nur die wirkliche Landschaft darstellt; auch nicht darin, daß das Kunstwerk das Weltgeschehen nur vertritt. Aber es liegen keinerlei Beziehungen auf etwaige Veränderungen und Erwartungen vor, die daran geknüpft werden. Diese Erwartung der Zusammenhänge jeglicher Art wird vom Künstler unterdrückt. Der Wanderer in der gemalten Landschaft schreitet nicht fort; er soll diese Erwartung nicht anregen und ist in die »flache Ebene« verlegt; der Bildhauer, der die Tiefenrichtung beibehält, verzichtet auf die Farbe. Es ist also weder ein »Pendeln zwischen Wirklichkeit und Unwirklichkeit« noch eine »bewußte Selbsttäuschung«, was hier stattfindet. Das Unwirkliche ist also kein Schein, da es nicht als Wirkliches entgegenzutreten versucht, dieses »Unwirkliche« bietet den Vorteil, daß es ein in sich Fertiges sein kann, das auf nichts außerhalb der eigenen Darbietung hinweist. Es ist eine Einseitigkeit, daß der Wirklichkeitswert der Welt allein grundlegende Bedeutung haben soll, der Einstimmigkeitswert aber nur nebensächliche. — Wir finden hier einen gewissen Widerspruch innerhalb der Münsterbergschen Terminologie, indem an anderer Stelle das, was den Daseinswert nicht hat, auch noch als wirklich bezeichnet wurde, während es hier als Unwirkliches, wenn auch mit einem positiven Wertzeichen versehen, hingestellt wird. — Die Kunst hat ferner auch ihre eigene Raumzeitatmosphäre, — physischer Raum und physische Zeit ergaben sich ja erst aus der Wechselbeziehung der Dinge; keine Kausalität verbindet die Dinge des Gemäldes oder Dramas mit uns; unpersönlich, ja wie Münsterberg sagt, unräumlich, unzeitlich fassen wir sie auf. Dies soll natürlich nur gelten, sofern es physischen Raum und physische Zeit betrifft. Den Begriff der Einheit endlich, die im Kunstwerk waltet, hat kein Gebiet außerhalb des ästhetischen festzusetzen, — sie ergibt sich nur aus dem Zweck, der in dem Kunstwerk selbst beschlossen liegt. Die Einheit ist nicht gestört, wenn etwa die Krone eines Baumes vom Rahmen abgeschnitten ist, denn hier gilt nicht der naturwissenschaftliche Begriff der Einheit; oft muß, wie Münsterberg schön sagt, »ein Lichtreflex für ein Ding stehen, an dem nichts anderes würdig war, in den

Bildgehalt einzutreten.« Wir sehen: mit dem streng theoretischen Begriff des Objekts ist hier nichts auszurichten. Und eine solche Vereinfachung oder »Verstümmelung« hebt sogar die Bedeutung des Dargebotenen.

In der Dichtkunst zeigt sich wiederum, daß wir die wollenden Wesen mit der gleichen Unmittelbarkeit fassen, mit der wir der Dinge gewiß sind. Sie gibt die Mitwelt der wollenden Wesen wieder; ihre Aufgabe ist nicht Darstellung der Außenwelt. Hier wird Münsterberg durch sein Schema zu einer Einseitigkeit gedrängt, die den richtigen Kern des Gedankens zu dogmatischer Enge erstarrt. Die Dichtkunst will zwar niemals das geben, was Naturwissenschaft oder was Malerei gibt, — aber es ist doch eine zu schroffe Beschränkung, daß die Natur für den Dichter nur in Bezug auf den Menschen in Betracht komme! Fanden wir doch gerade in Münsterbergs Naturbetrachtung ein spezifisch lyrisches Moment und konnten daher erwarten, daß diese Verschmelzung von Ich und Natur in der Lyrik neben reiner »Gefühlslyrik« gerade voll zu ihrem Rechte kommt. — Auch innerhalb der Dichtung will Münsterberg das Schema von Außenwelt, Mitwelt, Innenwelt anwenden; sie beziehen sich, wie leicht zu erraten, auf Epos, Drama und Lyrik.

In der Tonkunst schließt sich Münsterberg im wesentlichen der Richtung an, die ein Abbilden von Dingen oder Gefühlen in der Musik verwirft. Auch hier verirrt er sich bisweilen in phantastisch klingende Anthropomorphismen, so, wenn er vom Wollen der Töne spricht. Ihr Streben wird unser Streben, und sie gestalten unsere eigene Innenwelt zu einem einheitlichen Willensgefüge, — aber zu einem Unwirklichen. Von einem metaphysischen Weltwillen ist hier natürlich nicht die Rede. Während die anderen Künste uns mit den Dingen und Wesen mitwollen lehren, leiten uns die Töne zu uns selbst zurück und verleihen uns die Harmonie. — So hoch hier Münsterberg über den Theorien steht, die die Musik zu einem bloßen Spiegel der Außenweltsgeschehnisse oder der bürgerlichen Gefühle erniedrigen, so ist ihm doch hier eine gar zu phantastische Auffassung vom Wollen der Töne in die Quere gekommen. Das konstruktive Moment der Musik, das so ganz abgelöst ist von den »Gestalten«, wie sie selbst das ästhetisch begriffene Objekt der bildenden Kunst und die sprachliche Gestaltung in Worten, die ja Gegenstände bezeichnen, aufzuweisen haben, ist eben am schwersten sinnfällig wiederzugeben. Und doch zeigt gerade die Musik am reinsten das, was Münsterberg für eine ästhetische Theorie anstrebt: völlige Loslösung von den Erfahrungsbegriffen.

Es konnte hier nur die allgemeine Gestaltung von Münsterbergs Ästhetik gezeigt werden, und statt lebendiger Beispiele, wie sie sich dort in Fülle häufen, mußte ein kurzer Hinweis auf einzelne ästhetische Fakta dienen. Aber auch aus diesen mehr prinzipiellen Erörterungen zeigt sich, wie sehr Münsterberg durch Zurückgehen auf das letzte Erlebnis und Verknüpfung desselben ausschließlich mit dem ästhetischen Wert eine autonome Ästhetik anstrebt. Sie schließt nicht mit metaphysischem Hochmut das wirkliche Kunsterlebnis von ihrem Rate aus, sondern kann gerade, mehr als eine theoretisch orientierte Psychologie, auf seinen Sinn eingehen. Der sichere Weg aber zur Anknüpfung dieser Data an eine rein idealistische Wertlehre ist immer wieder das kritische Verfahren.

Lenore Ripke-Kühn.

Ernst Cassirer, Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit. Verlag von Bruno Cassirer, Berlin. Bd. 1, 1906, XV u. 608 S.; Bd. 2, 1907, XIV u. 732 S. gr. 8°.

Über dies umfangreiche und — um es gleich vorweg zu sagen — ausgezeichnete Werk muß ich mich kurz fassen, da seine Beziehungen zur Ästhetik natur-

gemäß nur gering sind. Sie liegen hauptsächlich dort, wo es sich um die Entwickelung des modernen Bewußtseinsbegriffes handelt. Ich hebe einige Punkte hervor, die mir beim Lesen des Buches aufgefallen sind.

Nach einer Einleitung über die antike Philosophie schildert Cassirer ausführlich den Humanismus und den Kampf der Platonischen mit der Aristotelischen Philosophie. Er deutet an, daß die mit der Renaissance verknüpfte Umbildung der ästhetischen Anschauungen als ein sachliches Bestandstück neuer Kultur zu einer Neuschöpfung des logischen und theoretischen Begriffs des Selbstbewußtseins hingeführt hat. Er zeigt ferner, wie der Platonismus gerade durch Einbeziehung künstlerischer Gedankenkreise eine andere geschichtliche Form erhalten hat. Die italienischen Platoniker meinen nämlich, daß ein Wissen dem einzelnen nicht aufgedrängt, sondern bloß aus seiner eigenen Natur erweckt werden kann, und sie lehren, daß die menschliche Gattung, d. h. das Wesen des Geistes überall gleich sei. Beide Annahmen nun finden sie am sichersten verbürgt durch das ästhetische Bewußtsein. So sagt Marsilius Ficinus: »Jeglicher Geist lobt die runde Gestalt, sobald er sie zum erstenmale erblickt und ohne den Grund dieses Urteils zu kennen. Jeder schätzt eine bestimmte Angemessenheit und Proportion im Bau des menschlichen Leibes, oder den Einklang in den Zahlen und Tönen. Er nennt eine bestimmte Gebärde und Haltung schön und würdig, er preist das Licht der Weisheit und die Anschauung der Wahrheit. Wenn nun jeder Geist dies alles immer und überall sogleich annimmt und gutheißt, ohne zu wissen warum —, so bleibt nur übrig, daß er hierin kraft eines notwendigen und durchaus natürlichen Instinktes handelt.« Indem solche Überlegungen angestellt werden, ergibt sich eine Schwierigkeit. Zum Besitz des Geistes gehören doch nur die allgemeinen Gesetzmäßigkeiten, z. B. die reinen Zahlenverhältnisse, kraft deren wir die Harmonie der sinnlichen Erscheinungen erfassen; der Genuß aber haftet an den besonderen Formen und Gestalten, und über den Wert ihres Glanzes ist man sich gerade in der Zeit der Renaissance ganz klar gewesen.

Mit dieser Schwierigkeit hängt es wohl zusammen, daß die weitere Entwickelung in der Hauptsache, wenn man von Ausnahmen wie Montaigne absieht, zwar in der Richtung des Rationalismus läuft, aber trotz dieser Einseitigkeit zu keinen bedeutsamen Ergebnissen gelangt. Am reifsten ist Keplers Erklärung der ästhetischen Freude, denn er begreift die durch die musikalische Konsonanz erregte Lust als »ein Mittleres zwischen dem bloßen Sinnengenuß und der höheren intellektuellen Befriedigung, die der Geist im Bewußtsein des eigenen Schaffens empfindet«. (1, 257.) Außerdem hat Kepler den Begriff der Harmonie in beachtenswerter Weise fortgebildet. Einerseits wurzelt die Harmonie in einem jener Urbilder, die der Mensch in sich selber trägt, anderseits beruht sie darauf, daß seelische Mächte eine Ordnung der Erscheinungen bewirken. Während die erste Behauptung auf Plato zurückgeht, spricht sich in der zweiten das Zeitbewußtsein aus. Cassirer erinnert an Giordano Brunos Bemerkung, daß es keinen Philosophen von Bedeutung gibt, der nicht die Welt und ihre einzelnen Sphären in irgend einer Weise als belebt ansieht, und er fügt hinzu: »Nicht nur das theoretische, auch das ästhetische Weltbild der Zeit wurzelt in dieser Grundanschauung; man braucht nur an die grandiose Vision zu denken, in der Dante im Eingange des Paradiso die Einheit und Verknüpfung der Himmelskreise und ihre seligen Beweger erschaut.« (1, 270.) Erst Galilei hat endgültig den Einfluß ästhetischer Vorstellungen auf die mathematische Naturwissenschaft vernichtet.

Wo der Verfasser von Giordano Bruno spricht, behandelt er auch die Idee des Schönen als Vermittelung zum Problem der Transzendenz und Immanenz. Im Schönen

vollzieht sich nach Brunos Meinung die Vermittelung zwischen sinnlicher und intelligibler Welt, da ein körperlicher Gegenstand seine Schönheit erst gewinnt, indem er sich von einer bestimmten Geistigkeit (spiritualità) durchleuchten läßt. Diese Geistigkeit, die der erscheinenden Mannigfaltigkeit zur Einheit verhilft, erkennt der Mensch nur durch Rückwendung zu sich selbst. Oder wie Cassirer im Anschluß an Brunos eigene Worte sich ausdrückt: »Nicht im Anschauen der Gestirne und der Himmelssphäre, sondern durch die Umkehr in die Tiefe des eigenen Ich wird der Aufstieg zur Welt der Idee vermittelt. So bleibt zwar auch hier die Sinneswahrnehmung für sich allein unzureichend; dennoch aber wird in ihr selber ein Trieb und Anreiz anerkannt, der sie über ihre eigenen Schranken hinausführt.« (1, 350.)

Der zweite Band des Werkes, so reich er sonst ist, enthält wenig zur Geschichte der Ästhetik. Er erläutert zunächst an Spinoza und Leibniz die Fortbildung und Vollendung des Rationalismus; behandelt dann den Empirismus und weniger bekannte Richtungen der englischen Philosophie; untersucht ferner in einem besonders wertvollen Abschnitt die Wissenschaft und Philosophie des 18. Jahrhunderts, um endlich mit Betrachtungen über die kritische Philosophie zu schließen. Für uns ist am wichtigsten, was aus Condillacs sensualistischen Lehren herausgehoben wird. Nach Condillac ist alles Denken ein Rechnen, also im Grunde eine bloß mechanische Arbeit, und auch die Erfindungskraft des Künstlers ist eigentlich keine schöpferische Tätigkeit. »Ein Geometer wird vielleicht sagen, daß Newton ebensoviel Einbildungskraft wie Corneille besitzen mußte, weil er ebensoviel Genie besaß, aber er sieht nicht, daß auch das Genie Corneilles nur darin bestand, daß er ebenso scharf wie Newton zu analysieren verstand. Die Analyse macht den Poeten, wie sie den Mathematiker macht. . . . Ist einmal der Stoff des Dramas gegeben, so sind die Erfindung des Gesamtplans, der Charaktere, der Sprache fortan nur eine Reihe von Problemen, die sich analytisch auflösen lassen.« Gegen diesen Positivismus haben die Schweizer und Baumgarten die besondere Logik der Phantasie und die »Dichtkraft« ins Treffen geführt.

Hiermit ist ein tatsächlicher Vorgang geschichtlicher Wirkung und Gegenwirkung bezeichnet. Aber sonst sind in Cassirers Darstellung manchmal Beziehungen angegeben, für die ein genauer historischer Nachweis nicht erbracht wird. Der Verfasser selber sagt gelegentlich, vom geschichtlichen Standpunkt aus sei »auch« dies oder jenes wichtig, oder er spricht von einem »gedanklichen Zusammenhang« zweier Lehren. Mir scheint, daß der Historiker nur da das Wort »Zusammenhang« verwenden darf, wo die Ähnlichkeit der Gedanken sich auf eine — unmittelbare oder mittelbare — Beeinflussung zurückführen läßt. Die eigenen Interessen und Voraussetzungen des Verfassers bestimmen nicht nur die Auswahl, sondern auch die Bearbeitung des Stoffes entschiedener, als das Ideal historischer Untersuchung zuläßt, und er gelangt daher gelegentlich zu Ergebnissen, die kaum gerechtfertigt werden können. Daß ich trotzdem das Buch für eine hervorragende Leistung halte, habe ich bereits eingangs betont.

Berlin. Max Dessoir.

Dr. Emil Utitz, Grundzüge der ästhetischen Farbenlehre. Mit 4 Abbildungen und 2 Tabellen im Text. Stuttgart, Verlag von Ferdinand Enke, 1908. X, 156 S. 8°.

Es lassen sich heute nur »Grundzüge« einer ästhetischen Farbenlehre geben, wird doch in einer Reihe geistes- und naturwissenschaftlicher Disziplinen erst das Material für den Ausbau einer umfassenden Farbenlehre gesammelt und geordnet. Die Ergebnisse der experimentellen Ästhetik, aus der Untersuchung elementarster

Verhältnisse gewonnen, sind nur zum geringsten Teile und nur mit großer Vorsicht für die Analyse des sehr verwickelten Farbenerlebnisses vor Kunstwerken nutzbar zu machen. Manche Arbeiten sind noch kaum begonnen, z. B. das Studium des Farbensinnes bei Kindern, des Farbengedächtnisses im Vergleich mit dem Formgedächtnis, des spezifisch künstlerischen Farbensinnes u. s. w. An der Frage: wann beginnt die Farbe ein ästhetisches Problem zu werden? ist die geschichtlich arbeitende Ästhetik bisher vorübergegangen, ebenso wie die allgemeine Kunstwissenschaft an der systematischen Untersuchung der Farben als Kunstmittel. — Von der Ethnologie ist zwar ein ziemlich umfangreiches, aber planlos gesammeltes Material an Beobachtungen über das Farbenunterscheidungs-, -beurteilungs- und -benennungsvermögen der primitiven Völker zusammengebracht worden, es scheint aber, als ob seit Beilegung des berühmten Streites über die geschichtliche Entwickelung des Farbensinnes sich das Interesse der Völkerpsychologen und Forschungsreisenden von diesen Problemen abgewendet hat. — Die kulturgeschichtliche Bedeutung der Farbe, Farbensymbolik, Bewegungen des Farbengeschmackes, Farbenmoden ist seit Ewalds Tode nicht mehr ernstlich untersucht worden. Ganz ungelöst ist bisher die literaturgeschichtliche Aufgabe, eine Geschichte der Farbenbeschreibung in der poetischen, kunstkritischen und journalistischen Literatur zu schreiben, das Erwachen des Gefühles für Farbe und das Auf und Ab in der Farbenbewertung darzustellen. Ebenso fehlt es noch an einer Schilderung des Verhältnisses zwischen Farbenkunst und Farbenbeschreibung, Kunst und Kunsterkenntnis, in einem bestimmten Zeitabschnitt. Ganz in den Anfängen stecken schließlich die kunstgeschichtlichen Arbeiten über koloristische Begabung, Farbenwahl und Farbengebung einzelner Meister, bestimmter Schulen und Künstlergenerationen. Was die bildenden Künstler selbst über die Farbe als Gestaltungsmittel der bildenden Kunst gesagt haben, ist fast ausschließlich nach der maltechnischen Seite hin verwertet worden. Hier — auf dem Gebiete der Technik, in der physikalischen Optik und in der Sinnesphysiologie — ist freilich viel für die Erkenntnis der Farbe geleistet worden. Hinter den beobachtenden Naturwissenschaften sind die beschreibenden weit zurückgeblieben: weder über die biologische noch über die ästhetische Bedeutung der Farben von Naturprodukten gibt es größere Arbeiten.

Bei diesem Stand der Dinge kann der Einzelne, zumal wenn er von einer Spezialwissenschaft herkommt, nur auf einem verhältnismäßig sehr engen Gebiete und auch da nur etwas Vorläufiges bieten. Dessen war sich auch der Verfasser dieser Grundzüge der ästhetischen Farbenlehre wohl bewußt: er wollte nur das Mögliche.

Im Einleitungsabschnitt kennzeichnet Utitz den rein psychologischen Gesichtspunkt, unter dem die Farbenprobleme betrachtet werden sollen, und schränkt sein Thema auf die Fragestellung ein: Inwieweit kommt den Farben ein ästhetischer Wert zu? Diese gute und scharfe Abgrenzung der Aufgabe wird nun aber dadurch wieder verwischt, daß der Verfasser beabsichtigt, sowohl ein Stück philosophischer Forschung, deren Aufgabe »die Auffindung allgemeiner Gesetze, allgemeiner Normen ist«, zu geben als auch »dem Genießer ein praktischer Führer auf diesen Pfaden« zu sein. So kommt von vornherein ein Zwiespalt in das ganze Buch, und, um es gleich zu sagen: die praktischen Abschnitte sind schwächer als die theoretischen.

Die Analyse des »Farbeneindrucks«, der der zweite Abschnitt gewidmet ist, unterscheidet zwei grundverschiedene Erlebnis- oder Auffassungsweisen der Farbe: einerseits erkennen wir mit Hilfe von Farbeneindrücken die Dinge, anderseits dienen uns die Farben »gleichsam als Ding selbst, wenn wir die Aufmerksamkeit

ausschließlich auf die farbige Seite der Dinge richten«. So umfaßt das Problem des Farbenerlebnisses zwei Fragen: einmal die nach der Farbe als Erkenntnis- und anderseits die Frage nach der Farbe als Eindruckswert. Den Verfasser beschäftigt nur das zweite Problem, er will die Gefühlswirkungen untersuchen, die sich an die Betrachtung farbiger Flächen als solcher anschließen. Die Hypothese, daß die Stimmungswerte der Farben sich auf Assoziationen gründen, lehnt Utitz ab. Für ihn erfolgt die emotionelle Wirkung in der Hauptsache »direkt, instinktiv«, aber Assoziationen treten hemmend oder fördernd hinzu. Solche Assoziationen von Dingen oder Affekten können nun wiederum auf zweifache Weise entstehen: einmal durch »Ähnlichkeit der Erscheinung«, anderseits durch »Ähnlichkeit des Gefühlseindruckes«. In beiden Fällen sind aber nur »innerlich begründete«, nicht solche rein äußerlicher Natur als ästhetisch zu betrachten (die unscharfe Terminologie, sowie die beständigen Abschweifungen und Einschachtelungen machen es dem Leser schwer, sich den Gedankengang eines Kapitels einigermaßen klar zu machen).

Der dritte Abschnitt — des Buches bester — untersucht die emotionelle Wirkung einzelner Farben und Farbenkombinationen. Utitz behandelt zuerst die »primären«, dann die »sekundären« Qualitäten, ihnen schließen sich die tonfreien Qualitäten, warme und kalte, vorspringende und zurücktretende Farben, sowie eine Betrachtung der Gefühlswirkung von Helligkeit und Sättigung an. Die umfangreiche Literatur über die Gefühlsbetonungen der einzelnen Farben ist sorgfältig und mit verständiger Kritik benutzt worden. Eigenes bietet Utitz in der Stellungnahme den bisherigen Deutungsversuchen gegenüber. Schopenhauers Bemühungen, die emotionelle Farbenwirkung ausschließlich auf Helligkeitsunterschiede zurückzuführen, werden abgelehnt, ebenso die Lehre Wundts, der nur einen einzigen Stimmungsgegensatz zugibt. G. Th. Fechners Ansicht, daß für die unmittelbare Gefühlswirkung der Farben die Faktoren: Helligkeit und Charakter (Qualität im engeren Sinne) in Betracht kommen, führt zu der des Verfassers über: »es ergibt sich die direkte Abhängigkeit des Gefühlstones einer Nuance von ihrer Qualität, Sättigung und Helligkeit«. Der Untersuchung einzelner Farben folgt die der Gefühlswirkung von Farbenkombinationen. Zwei Tabellen, von denen die eine als Versuchspersonen eine Reihe bekannter Autoren zur Frage der Farbenwirkung aufführt, enthalten die Ergebnisse der Experimente mit komplementären Verbindungen, kleinen, mittleren und großen Intervallen. Da der Verfasser ganz auf dem Boden der von Franz Brentano vertretenen Dreifarbentheorie steht, muß er alle von Herings Vierfarbentheorie ausgehenden Erklärungsversuche ablehnen. Es würde viel zu weit führen, sich an dieser Stelle mit Utitz über die Vorzüge und Nachteile jeder der beiden Farbentheorien auseinanderzusetzen; ich bekenne, ein Anhänger der Lehre Herings zu sein und infolgedessen manchen Ausführungen des Buches, z. B. dem Anhang über das phänomenale Grün, völlig ablehnend gegenüberzustehen. Dabei soll aber nicht verschwiegen werden, daß der Verfasser in der Kritik der bisherigen Versuche und Deutungen sehr oft das Richtige trifft. So muß man auch der Angabe verschiedener psychologischer Ursachen für die emotionelle Wirkung der Farbenzusammenstellungen zustimmen. Utitz nennt: die Freude an der Einheit in der Vielheit, das Mißfallen ob mangelnder Einheit, die Freude an der Kontrastwirkung und die Freude an der Totalität. Auf das eigentliche Gebiet einer spezifisch ästhetischen Farbenlehre führt aber erst der vierte Abschnitt über die Farben als Kunstmittel. Utitz fragt: welche Wirkungsmöglichkeiten liegen in den Farben, welche verschiedenen Anwendungsweisen von Farben gibt es? Er unterscheidet drei Hauptverwendungsweisen. Erstens die polychrome Farbengebung, in der die Farben weder zur Naturnachahmung noch »um ihrer spezi-

fischen Wirkung willen« gebraucht werden, sondern zum Zweck des »klaren Herausarbeitens eines komplexen Ganzen«. Es kommt hierbei nicht auf die Qualität der Farben an, vielmehr darauf, daß zusammengehörige Teile durch gleiche, nicht zusammengehörige durch verschiedene Farben gekennzeichnet werden. Zweitens dienen die Farben als »nachahmende Mittel«. Die Art der Farbengebung wird durch den Gegenstand bestimmt, die einzelnen Farben treten in den Dienst der Raumdarstellung. Diesen Typus der Farbengebung nennt Utitz Kolorismus. Schließlich gibt es eine Farbenanwendung unter Rücksichtnahme auf »harmonischen Zusammenklang der Farben«. Im Harmonismus treten »die Gegenstände nur als Träger bestimmter malerischer Qualitäten auf«. Die dekorativen Künste bevorzugen eine solche harmonistische Farbengebung. Als die Aufgabe der Kunstwissenschaft bezeichnet es der Verfasser, den Kombinationen dieser drei Arten der Farbengebung und den Prinzipien einer jeden nachzugehen. — Den sich anschließenden Vergleich zwischen Ton, Farbe und Wort »im Hinblick auf ihre ästhetische Wirkung« kann ich leider nur als einen ziemlich überflüssigen Kapitelanhang betrachten: der Verfasser gibt ja selbst zu, daß z. B. auf die Doppelempfindungen in Wahrheit niemals ein Maler oder Musiker Rücksicht nehmen kann. Das Thema der Farben als Kunstmittel führen die beiden nächsten Abschnitte fort, indem der fünfte die Farbe in der Malerei, der sechste die Farbe in Plastik, Architektur und angewandter Kunst behandeln. Dem Kolorismus gegenüber kommen freilich Polychromie und Harmonie bei diesen Betrachtungen sehr kurz weg. Die Hauptfrage des Verfassers im Abschnitt über Malerei lautet: welcher Grad von Naturwahrheit kann mit Hilfe der Farben erreicht werden? Die berühmten Ausführungen von Helmholtz über die Grenzen der malerischen Gestaltungsmittel, gemessen an denen der Natur, werden von Utitz geschickt ergänzt durch Heranziehung neuerer Forschungsergebnisse, vor allem durch das Heringsche Gesetz von der »angenäherten Farbenbeständigkeit der Sehdinge«. Vorauf geht eine Untersuchung über den Unterschied zwischen künstlerischem und unkünstlerischem Sehen, der richtig in den Unterschieden der Apperzeptions- und Gefühlserlebnisse, nicht aber in Empfindungsdifferenzen gesehen wird. Die Erörterung über Berechtigung und Grenzen der Naturnachahmung gehört aber wiederum nicht in diesen Zusammenhang. Ganz unzulänglich ist das wenige, was Utitz über harmonische Farbengebung zu sagen weiß. Eine Sammlung von Zitaten für oder wider die Farbe in Plastik, Architektur und angewandter Kunst mit kritischen Zusätzen des Verfassers enthält der sechste Abschnitt, der wieder nach der dreifachen Art der Farbengebung gegliedert ist. Die Wichtigkeit des von Lipps aufgestellten Prinzipes der »absolut gleichen Annäherung an die wiederzugebende Wirklichkeit« für diese Fragen wird hervorgehoben, die Berechtigung der Farbengebung durch Materialwahl wie durch Farbenauftrag anerkannt und geschickt verteidigt. Eine Reihe beherzigenswerter Anregungen finden sich im Schlußabschnitt über die ästhetische Erziehung des Farbensinnes. Die Fragen der Lehrerbildung, der Schulung von Übung und Aufmerksamkeit werden berührt, Utitz befürwortet farbiges Kinderspielzeug, gute Bilderbücher, Blumenpflege, Wandbilder in den Schulen, warnt vor der Beschäftigung mit farblosen Reproduktionen und der Benutzung des Skioptikons und empfiehlt Ausstellungen wie z. B. die Krefelder »Farbenschau« sowie die Einrichtung von Experimentiersälen in den größeren Galerien. Ein zwanzig Seiten langer Anhang enthält schließlich zwei Aufsätze, die mir nur in sehr losem Zusammenhange mit dem Buchinhalt zu stehen scheinen, einen über Zweckmäßigkeit und Schönheit, den andern über »die Frage vom phänomenalen Grün«. Dem ersten kann ich nicht zustimmen, da ich prinzipiell jede Vermischung ethischer Forderungen und Ansichten mit ästhetischen

ablehne, dem zweiten muß ich vom Standpunkt der Vierfarbentheorie aus widersprechen. —

Von einer ästhetischen Farbenlehre, auch von den Grundzügen einer solchen, verlangt man einerseits weniger, anderseits mehr. Anhang und Schlußabschnitt hätten wohl ohne weiteres wegbleiben können, hat Utitz doch auch die »kritischen Vorbemerkungen« als eigenen Aufsatz und nicht als Vorwort des Buches veröffentlicht. Statt einer Reihe wohlgemeinter und durchaus überzeugender, aber doch unendlich schulmeisterlicher Bemerkungen über Farbenverwendung in den Künsten hätte man lieber einen kurzen Abschnitt über die Geschichte der ästhetischen Farbenlehre von Goethe bis Lipps gesehen, oder wenigstens ein paar Seiten zur Farbengebung der großen Koloristen, soweit sich allgemeinere ästhetische Prinzipien aus ihr ablesen lassen. Von den Künstlern Runge, Delacroix, Feuerbach, Signac, Böcklin, um ein paar Namen zu nennen, von den Gelehrten Seidlitz, Peltzer, Meier-Gräfe, Neumann, Vischer und anderen mehr ist doch ein Material zu diesen Fragen zusammengebracht worden, das nicht in einem Buche hätte übergangen werden dürfen, in dem über die Berechtigung der Naturnachahmung im allgemeinen, über Farbe in der Theater-, Garten- und Plakatkunst gehandelt wird. Leider muß auch auf den ganz ungewöhnlich geschmacklosen Stil des Buches hingewiesen werden. Die kaufmännische Inversion, die Übergänge wie: »es wird nun ein Vergleich ... vielleicht am Platze sein«, die Beiworte: der »berühmte«, »hervorragende«, »geniale« Forscher, der »große Meister« zu Autornamen, die Anwendung desselben Wortes mehrfach in einem Satze: »oder zeigt uns auch die Malerei der Musizierenden: z. B. den Flöte blasenden Hirten, wobei die Landschaft uns gleichsam die musikalische Stimmung anzeigt«, Bilder schließlich wie: etwas »*a priori* als Fehleranreiden« wirken in einer Arbeit, die über ästhetische Dinge handelt, doppelt schmerzlich. Des Buches Hauptfehler liegt aber an einer anderen Stelle. Die Aufgabe des Verfassers war, meiner Ansicht nach, die Kapitel: »Farbeneindruck« und »Farben als Kunstmittel« so eng logisch miteinander zu verketten, daß die Beschreibung der typischen Formen des Farbenerlebnisses die Bedingungen angibt, unter denen überhaupt eine Farbenkunst möglich ist, umgekehrt, daß die Verwendungsweisen der Farben (vor allem in der Malerei) notwendig abzuleiten sind aus der grundverschiedenen Bedeutung von Farbeneindrücken für den, der sie erlebt. Das ist aber Utitz nicht gelungen. Seine richtige Trennung des Erkenntniswertes der Farbe von ihrem Eindruckswert hat nicht ihre zwingende Ergänzung in der dreifachen Verwendungsweise der Farbe in der Malerei. Die Bedeutungswerte der Farbe spielen sowohl in der »Polychromie« als auch im »Kolorismus« eine Rolle. Anwendung der Farben als Unterscheidungsmittel auf der Fläche und Farbenanwendung zur Nachahmung räumlicher Gegenstände sind wohl grundverschiedene Sachen, aber keine psychologisch zu rechtfertigenden Gegensätze, die aus den Urauffassungsweisen der Farbe im Leben hervorgingen. Schließlich, die Gefühlsbetonungen der Farbe sind keineswegs nur dem »Harmonismus« vorzubehalten, denn Stimmungswerte begleiten so gut die flächengliedernde wie die raumgestaltende Farbe. Die Einteilung der Farbenverwendungsweisen in Kolorismus, Polychromie und Harmonismus ist unter rein malerischen Gesichtspunkten vielleicht aufrechtzuerhalten, nicht aber unter denen der Psychologie, und einzig auf diese kommt es in einer ästhetischen Farbenlehre an. Man kann eben nicht zugleich ein theoretisches und ein praktisches Buch, eine Farbenpsychologie und eine Farbenlehre für Maler schreiben.

Wie ich mir die Verknüpfung der Betrachtung farbiger Erscheinungen als psychischer Erlebnisse und der Betrachtung der Farbe als künstlerisches Gestaltungs-

mittel denke, mag kurz auszuführen erlaubt sein. Die Analyse des Farbenerlebnisses kann hier nur angedeutet werden, zumal da man im großen und ganzen der von Utitz in Kapitel II gegebenen Darstellung zustimmen wird.

Wenn wir das psychologische Erlebnis der Farbe beschreiben, so unterscheiden wir zwei Hauptmodifikationen des Farbensehens. Mit Hildebrand kann man sie als das aktive und das passive Sehen bezeichnen. Das erste ist mehr produktiver, das zweite mehr rezeptiver Natur. Im passiven Sehen erhalten wir ein ungedeutetes, im aktiven Sehen ein gedeutetes farbiges Weltbild, im ersten erleben wir die Farben nach ihrem Eindruckswert, im letzten nach ihrem Erfahrungswert. Während im passiven Sehen die Farbe rein als sinnlicher Reiz wirkt, aber nichts für unsere Form- und Raumauffassung leistet, greifen wir im aktiven Sehen mit unserer Beurteilung über die farbige Erscheinung hinaus, wir erleben nicht nur das Sinnenbild, sondern auch einen Sinn des Bildes. Dort handelt es sich um eine Ordnung des Sehbildes nach Empfindungsstärken, hier nach vorstellungsmäßig erfahrenen Zusammenhängen, um eine Beteiligung mit der ganzen Gesetzmäßigkeit unseres Seelenlebens. Als Eindruckswert begegnet uns die Farbe gewöhnlich nur bei ungewohnten Anblicken, in Ermüdungszuständen u. s. w., als Erfahrungswert erleben wir sie beständig im praktischen Leben. Und zwar sagt die Farbe im produktiven Sehen etwas aus entweder über Körper, indem sie Grenzen bezeichnet, Teile im Sehbild sich voneinander abheben läßt, oder sie weist auf ein Räumliches hin, da wir die verschiedenen Reizstärken verschiedener Farben und die Abstufungen im Ton einer Farbe als Raumzeichen zu beurteilen gelernt haben.

Beide Sehweisen werden begleitet von Gefühlsbetonungen der Farbeneindrücke. Deshalb bildet das Erleben der Stimmungswerte der Farben keine dem aktiven oder passiven Sehen gleichberechtigte typische Auffassungsweise. Stimmungswerte haften sowohl an den von Raum- und Gegenstandsvorstellungen losgelösten unmittelbaren Farbeneindrücken als auch an solchen, die Anweisungen auf andere Erlebnisse enthalten.

Wenn nun bildende Kunst »Gestaltung für das Auge« ist, wenn also das Naturvorbild für die Malerei im Sinne einer Farbenkunst das Farbenerlebnis ist, so haben wir unter koloristischen Stilen zu verstehen die verschiedenen Gestaltungen typischer Erlebnisweisen des Sehsinnes. Die eben beschriebene Tatsache grundverschiedener Auffassungen von Farbeneindrücken enthält die Möglichkeit, ja die Notwendigkeit wesensverschiedener Aufgaben und Ziele der Farbenkunst. Wie wir sahen, gibt es zwei Hauptformen des Farbenerlebnisses: einerseits kann die Farbe als Eindruckswert im passiven, rezeptiven Sehen, anderseits kann sie als Erfahrungswert im aktiven, produktiven Sehen erlebt werden. Diesem Bedeutungsgegensatz entsprechend unterscheiden wir die beiden koloristischen Hauptstile einer malerischen Eindrucks- und einer malerischen Erfahrungskunst. Da wir nun aber Farben nicht nur als Eindrucks- oder als Erfahrungswerte, sondern auch als Stimmungswerte erleben, die die Inhalte des passiven wie des aktiven Sehens begleiten, wird auch die malerische Gestaltung mit Hilfe der Gefühlsbetonungen der Farben keinen eigenen koloristischen Stil darstellen, sondern nur ein — freilich wichtiges — begleitendes Ausdrucksmittel. Die Eindrucksmalerei kann sich ebensowenig von den Lust- und Unlustbetonungen ihres Materiales frei machen, als sich die Erfahrungskunst auf die Anwendung emotionell neutraler Farben beschränken kann. Keine von beiden will es aber auch. Gibt doch die Stimmungskraft der Farbe Möglichkeiten einer Bereicherung und Steigerung der Augenerlebnisse nach der affektiven Seite hin; die Stimmungswerte der Farbe verleihen der Koloristik über ihren anschaulichen Charakter hinaus den der Seelenhaftigkeit. So wird die Farbe nicht nur ein Mittel,

eine Sichtbarkeit darzustellen oder einen sinnlichen Reiz auszuüben, sondern auch ein Ausdrucksfaktor für Gemütsvorgänge, für rein seelische Erlebnisse.

Nur eine in Vorurteilen befangene Kunstanschauung kann einen der beiden Hauptstile, sei es den der Eindrucks- sei es den der Erfahrungskunst, als den einzig berechtigten erklären. Eine solche Einseitigkeit dürfte sich wohl auf die Meinung einer künstlerischen Partei, niemals aber auf die Natur des Sehvorganges und auf die Forderungen des Auges berufen. Die »Bedürfnisse« des Sehorganes können nur bestehen in einem möglichst genauen und erleichterten Ablauf seiner natürlichen Reaktionen auf die Eindrücke von draußen. Zu den Augenfunktionen gehören aber ebensogut die Erlebnisse des aktiven wie die des passiven Sehens. Liegt also die Aufgabe der Malerei darin, dem Auge den Genuß des möglichst geläuterten und zugleich möglichst inhaltreichen Sehens zu verschaffen, so kann sie dies Ziel auf diesem oder auf jenem Wege erreichen, sie kann dem Auge entweder die Freude an einer darstellenden, imitativ arbeitenden oder an einer ausschließlich den Beziehungen der Farben untereinander folgenden, freier bildenden Koloristik bereiten.

Jeder der beiden koloristischen Urauffassungen ist daher ein bestimmter Kreis koloristischer Motive zugeordnet, d. h., je nachdem in einem Naturvorwurf der Charakter der Farbe mehr als Erfahrungs- oder mehr als Eindruckswert ausgeprägt ist, eignet er sich als Motiv für die koloristische Erfahrungskunst oder mehr für den als Eindruckskunst bezeichneten Stil der Farbengebung.

Die Inhalte des aktiven und die Inhalte des passiven Sehens stellen die Motive der Malerei dar. Fragt man nun, welche Motive eignen sich für diesen, welche für jenen koloristischen Stil, so wird man auf eine Reihe von Gegensätzen geführt. Alles deutlich Sichtbare, alles Raumhafte, Gegenständliche und Körperhafte wird sich der Gestaltung eines mit den Erfahrungswerten der Farbe arbeitenden Stiles anbieten, während die koloristische Impressionskunst die Momente in der Anschaulichkeit der Welt wählen wird, die gerade das Raumlose, Ungegenständliche und Unkörperliche, das nur als Sinneneindruck Wirkende, enthalten. In gewohnten Anblicken tragen Formen und Farben gewisse Gewohnheitsmerkmale, besitzen also bestimmte Deutungswerte, in allen ungewohnten Anblicken treten Formen und Farben nur als qualitativ und quantitativ unterschiedene Reizgruppen auf. Die ersten, über sich hinaus auf andere Gebiete der Erfahrung weisend, eignen sich daher zu Naturvorbildern der Erfahrungskunst, die zweiten tragen ihre ganze Wirkungsmöglichkeit in sich und bieten sich daher als Motive einem reinen Eindrucksstil dar.

Innerhalb eines jeden der beiden großen Motivkreise besitzen nun aber die Gefühlsbegleitungen beider Gruppen von Farbenerlebnissen, also die Stimmungswerte, die Bedeutung, daß sie den jeweiligen Motivcharakter steigern und bereichern. So kann z. B. die Farbe eines Gewandes nach ihrem Erfahrungswert Aufschluß darüber geben, daß sie an einem Körper erscheint, zugleich aber vermag sie dank des sie begleitenden emotionellen Wertes die Seele dieses Körpers zu deuten, als Ersatz auftreten für Ausdrucksgebärden. In solchen Fällen läßt sich also — mit Verwendung Wölfflinscher Begriffe — von einer und derselben Farbe als Darstellung (auf Grund des Erfahrungswertes) und als Ausdruck (auf Grund des Stimmungswertes) reden. Natürlich kann auch der Gefühlston einer Farbe ihre Eindruckswerte intensivieren; so gewinnt das koloristische Schauspiel eines Sonnenunterganges über seinen rein anschaulichen Charakter hinaus eine seelische Bedeutung.

Koloristische Stile und die Motivwahl der Farbenkunst erklären sich ausschließlich aus der Natur des Farbenerlebnisses, aus den verschiedenen Werten, die Farben für das Auge, richtiger für unser seelisches Erleben haben. Die koloristischen Wir-

kungsmethoden lassen sich nur aus einer zweifachen Wurzel ableiten: zum Erlebnis der Farbe tritt das Material der Farbe mitbestimmend hinzu, zum Sinn, an den sich die Malerei wendet, die Natur des Mittels, in dem sie gestaltet. Und zwar enthalten Ausdrucksgrenzen und Ausdruckskraft des Materiales den Grund für zwei wesentlich verschiedene Wirkungsmethoden, während es eine Frage des koloristischen Stiles ist — im weiteren Sinne also der zu einem bestimmten Stil nötigenden Art des Farbenerlebnisses — welche von beiden Wirkungsmethoden im Einzelfalle zur Anwendung gelangt.

Die chemisch hergestellten Farben, mit denen der Maler arbeitet, besitzen weder einen so hohen Eindruckswert noch einen so intensiven Erfahrungswert, wie die entsprechenden Farben in der Natur; ist ihr Helligkeitsumfang doch schon sehr viel geringer als der natürlicher Farbentöne. Die Erlebnisse des produktiven aktiven Sehens wie die Erlebnisse des negativen passiven Sehens lassen sich demnach von der Farbenkunst nicht deckend wiedergeben, sie können vielmehr nur in die schwächeren Ausdrucksmittel der Pigmentfarben übersetzt werden. Handele es sich um die Wirkungen der Farben als raumdeutender Faktoren oder um ihre Wirkung rein als sinnlicher Erregungen, die Malerei kann nicht die gleichen, sondern nur ähnliche Wirkungen anstreben. Dieses Ziel einer relativ natürlichen Farbenwirkung läßt sich mit Hilfe zweier wesentlich verschiedener Methoden erreichen. Der Gegensatz der Methoden liegt in der Rücksichtnahme auf verschiedene Grundtatsachen des Seelenlebens. Jede der beiden Farbenverwendungsweisen gründet sich auf ein bestimmtes psychisches Gesetz.

Damit uns in der Natur zwei Dinge als ähnlich erscheinen, brauchen sie nicht in den absoluten Werten übereinzustimmen, es genügt vielmehr, daß die gegenseitigen Verhältnisse der konstituierenden Elemente innerhalb eines jeden Dinges ähnliche sind. So braucht der Maler, auf die Geltung dieses Gesetzes bauend, nur die Relationen seiner Bildfarben denen der Natur korrespondieren zu lassen, um zwar nicht in Wirklichkeit, wohl aber der Wirkung nach mit ähnlichen Eindrucks- und Erfahrungswerten zu arbeiten. — Die Stimmungswerte als rein emotionelle Begleiterscheinungen der Sinnesempfindungen und -vorstellungen haften ebensogut an den natürlichen wie an den künstlich hergestellten Farben, sie sind also unabhängig von der Natur des Materiales, an dem sie auftreten. Der Maler braucht daher — soweit es sich um koloristische Stimmungswerte handelt — nicht mit Verhältniswerten, sondern er kann mit absolut naturgleichen Werten rechnen.

Die Kunst des Malers in der Anwendung der ersten der beiden koloristischen Wirkungsmethoden beruht darin, daß er die Wirkungen natürlicher Farben analysiert und nun durch ähnliche Abstufung innerhalb seines an und für sich sehr viel schwächeren Mittels eine naturähnliche Wirkung erzielt. Dazu gehört die Steigerung einzelner Farbeneindrücke mit Hilfe von Farbenkontrasten, die Erzielung relativ hoher Leuchtkraft und Sättigung durch Zerlegung eines Farbtones in seine Bestandteile, also durch Auseinanderlegung einer Mischfarbe in ihre — in reinen Farben bestehenden — optischen Elemente, wie sie der Neoimpressionismus zu einer eigenen Technik ausgebildet hat. Die zweite koloristische Wirkungsmethode hat ihren Rechtsgrund in dem psychologischen Gesetz, daß, ganz allgemein ausgedrückt, zwischen gleichzeitig erlebten Eindrücken sich eine sogenannte assoziative Verbindung knüpft derart, daß das Auftauchen des einen Elementes, sei es in der Sinnesempfindung, sei es in der Vorstellung, auch das des anderen Elementes nach sich zieht. Sind zwei Erlebnisse nicht nur gleichzeitig, sondern auch in einem ursächlichen Zusammenhang erlebt worden, so ruft die Wiederkehr des als Wirkung erlebten Eindruckes auch den als Ursache erlebten Eindruck wieder hervor, und damit haben wir die Repro-

duktion des ganzen Erlebnisses. Das heißt in unserem Falle: Stärke der Helligkeit und Sättigung eines Farbentones auf der einen, gewisse subjektive optische Erscheinungen auf der anderen Seite werden als kausal zusammenhängend erlebt. Der Maler kann nun mit seinen Mitteln weder die volle Sättigung und Helligkeit der Farben in der Natur noch die subjektiven Begleit- und Folgeerscheinungen solcher Farbeneindrücke realiter erzielen, er vermag aber die letzten objektiv darzustellen als eine Reihe bestimmter Farbenveränderungen. Wenn er dies tut, so erhält der Bildbetrachter, von der objektiv wiedergegebenen Wirkung auf die tatsächlich subjektiv erlebte Wirkung und von dieser auf die Ursache: gewisse Farbenerlebnisse, schließend, den Eindruck des Gesamterlebnisses, das zu gestalten die künstlerische Aufgabe war. In den Ausdrucksgrenzen seines Materiales liegt für den Maler die Nötigung, die subjektiven Begleit- und Folgeerscheinungen starker Farbenerlebnisse im Bilde objektiv darzustellen, und zwar nicht um ihrer selbst willen, sondern einzig, weil durch sie — infolge der erfahrungsgemäßen Verknüpfung von Ursache und Folge — das Gesamterlebnis assoziativ erweckt wird. Diese Wirkungsmethode wendet sich also eigentlich nicht an das Auge, sondern an den Verstand. Optische Erlebnisse wie z. B. das des Sehens in strahlende Helle lassen sich insofern gestalten, als die subjektiven Begleiterscheinungen, — also Simultankontraste, Irradiationsphänomene — und die subjektiven Folgen: Nachbilder gemalt werden. Durch eine Angleichung aller dargestellten Objekte in der Helligkeit läßt sich ferner der Eindruck der Sonnenglut auf das geblendete Auge objektivieren, und damit — auf dem beschriebenen Wege — das Erlebnis der Sonnenglut selbst.

Daß der Maler überhaupt — sei es im Stil der Eindrucks-, sei es im Stil der Erfahrungskunst — mit der Wirksamkeit der beiden psychologischen Gesetze rechnen darf, daß die tiefen Unterschiede zwischen seinem Farbenmaterial und dem der Natur nicht jede Ähnlichkeit der Erlebnisse von vornherein ausschließen, hat seinen Grund in physiologischen Tatbeständen, die jene Differenzen ausgleichen. Und zwar handelt es sich einmal darum, daß der Maler mit einer gewissen mittleren Empfindlichkeit des Auges rechnen kann, wie sie in mäßig beleuchteten Innenräumen vorhanden ist. Das Auge des Bildbetrachters erwartet daher auch nur Wahrheit der Helligkeitsabstufungen in der Mittellage, d. h. solche Wirkungen, wie sie das Farbenmaterial des Künstlers annähernd hergibt. Anderseits gilt auch hier das Heringsche Gesetz von der »angenäherten Farbenbeständigkeit der Sehdinge«. Dies Prinzip will besagen: nicht jeder objektiven Beleuchtungsänderung entspricht eine gleich große Änderung in der subjektiven Helligkeitsempfindung, vielmehr bewahren für unser Auge die Gegenstände bei gewissen Graden der Beleuchtungsänderung ungefähr ihren Helligkeitscharakter. Der Maler kommt daher in praxi mit seiner an den Farben der Natur gemessen kurzen Skala von Helligkeitsunterschieden relativ gut aus.

Schließlich: abhängig vom koloristischen Stil als einer Grundauffassungsweise und Zielsetzung, abhängig von der Motivwahl und Wirkungsmethode ist die koloristische Komposition, der farbige Bildaufbau. Wenn man den Begriff der Farbenkomposition zu definieren sucht, so erhält man als die ihn zusammensetzenden Faktoren: erstens den Umfang der malerischen Palette: Enge oder Weite derselben bestimmen sozusagen die Elemente des farbigen Aufbaus, die Anzahl der Farben. Das gesamte vorhandene Farbenmaterial zeigt ferner eine bestimmte Qualität, d. h. sein Charakter wird gekennzeichnet durch Wärme oder Kälte, durch höhere oder geringere Sättigungs- und Helligkeitsgrade. Dann: auf zwei verschiedene Arten können Farbentöne gegeneinander und zu einheitlicher Wirkung geführt werden, nämlich einmal gemäß dem Prinzip der Staffelung, anderseits gemäß dem des

Gegensatzes. So kann ein Farbenton in seinen Nuancen abgewandelt werden, dann geht das Bild in einer bestimmten koloristischen Tonart, oder die Bilderscheinung ist aufgebaut auf durchgehenden Kontrasten wesensverschiedener Farben, kleiner, mittlerer und großer Intervalle zwischen solchen. Mit einer von Lichtwark geprägten Terminologie läßt sich die erste Art der Farbenkomposition als Harmonismus, die zweite als Kolorismus bezeichnen. Innerhalb des nach einer der beiden Möglichkeiten organisierten Bildganzen herrscht nun weiterhin eine aristokratische oder eine demokratische Ordnung. Entweder sind nämlich einige Farben die führenden und die anderen — sei es in Kontrasten, sei es in Abstufungen desselben Tones — begleiten sie, oder alle Töne gehen gleichberechtigt nebeneinander her. Wie nun auch das Rangverhältnis zwischen den einzelnen Farbentönen sein mag, es fragt sich weiter, wie die Farbenverteilung innerhalb der Bildfläche vorgenommen ist. Es kann sein, daß durch Gegensatz oder durch Nuance zueinandergehörige Farben weit getrennt oder eng benachbart sind; und wenn sie getrennt sind, so können sie wiederum durch neutrale Töne oder durch solche von ausgesprochenem koloristischen Charakter voneinander geschieden sein. So läßt sich von einer geschlossenen und von einer zerstreuten Ordnung reden, in der die Farben ins Bildfeld geführt werden. Eine Folge der Farbenverteilung ist die Art, wie der Blick des Bildbetrachters geführt wird. Wir können z. B. eine von der Bildmitte gehende zentrifugale und eine vom Rahmen der Mitte zustrebende zentripetale Blickführung unterscheiden. In beiden Fällen kann der Weg über Abstufungen derselben oder über Kontraste verschiedener Farben genommen werden. Neben den bisher besprochenen Verhältnissen der Qualität, Verteilung und der gegenseitigen Beziehungen der Farben spielen endlich quantitative Verhältnisse eine Rolle im ästhetischen Eindruck. Die Menge, in der eine Farbe hingesetzt wird, ob als Fleck oder als Fläche, gibt ihr einen Wirkungsakzent eigener Art, kann die rein qualitativen Verhältnisse aufheben oder unterstützen.

Welche Kompositionsprinzipien in jedem Einzelfalle angewendet werden, das schreiben Stil, Motiv und Methode vor. Man kann — die geschichtlichen Werke der Farbenkunst überblickend — nach der regelmäßigen Ausprägung gewisser Gruppen von Kompositionsfaktoren in Bildern von koloristischen Typen reden. — Läßt man die Betrachtung der Probleme der Farbengebung statt vom allgemeinen vom besonderen ausgehen, fragt man also nicht nach der Entwickelung der Farbenkunst aus dem Farbenerlebnis, sondern nach dem koloristischen Charakter einzelner Bilder, so gehören zu diesem Begriff, also auch zu einer Koloritbeschreibung, sämtliche im vorhergehenden analysierten Momente: Stil — Motiv — Methode — Komposition. Von einem letzten Punkte, dem Farbenauftrag, d. h. der rein handwerklichen Seite der Farbengebung, sehen wir hier ab. Soweit diese technische Frage qualitative Bedeutung hat, gehört sie in das Gebiet einer Ästhetik der Farbenkunst und ist bereits berührt worden. Alles andere ist Sache der Ateliererfahrung, der künstlerischen Eigenart und Begabung und greift über die Aufgaben der ästhetischen Farbenlehre hinaus.

Florenz. Wilhelm Waetzoldt.

Anton Marty, Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie. Erster Band; Verlag von Max Niemeyer, Halle a. S., 1908; gr. 8°, XXXII u. 764 S.

Wer die Überzeugung vertritt, daß die Grundlagen der Ästhetik großenteils psychologischer Natur sind, — womit ja nicht gesagt ist, die Ästhetik sei ein Stück Psychologie, klafft doch zwischen beiden der gewaltige Unterschied von Wert- und

Tatsachenwissenschaft — daß psychologische Einsichten den Ausgangspunkt ästhetischer Forschung bedingen, der wird naturgemäß in jedem Werke, das die Psychologie wesentlich fördert, mittelbar auch eine Bereicherung erblicken, die der Ästhetik zu statten kommt, namentlich da, wo es sich — wie im vorliegenden Falle — um eine Arbeit handelt, welche die Sprache, das Darstellungsmittel der Dichtkunst, eingehend erörtert und den Gesetzen des Vorstellungs- und Gefühlslebens eifrigst nachforscht. Unsere Besprechung soll nach einer kurzen Inhaltskizze, welche dem Ästhetiker einen ungefähren Einblick in den von Marty behandelten Problemenkreis verschaffen soll, andeutungsweise an der Hand von Beispielen zu zeigen versuchen, wie weit dieses Werk in ästhetisches Gebiet hineindringt und auf welche wichtigen Fragen hierdurch das klärende Licht der Erkenntnis fällt.

Die Einleitung des Buches wird gebildet durch Erörterungen über den Begriff der Sprachphilosophie und ihr Verhältnis zur Psychologie, sowie über die Gliederung der sprachphilosophischen Untersuchungen und über die Möglichkeit und die Aufgaben einer allgemeinen deskriptiven Semasiologie. Dabei bietet sich dem Verfasser Gelegenheit, eingehend zu der Frage Stellung zu nehmen, was berechtigter und was falscher »Psychologismus« ist. Hierauf werden die mannigfachen Bedeutungen der Begriffe Form und Stoff, insbesondere soweit die Interessen der Sprachphilosophie mitspielen, kritisch gesichtet (äußere und innere Sprachform, Form und Stoff auf dem Gebiete der Bedeutung u. s. w.). Daran knüpft das Grundproblem einer allgemeinen, beschreibenden Semasiologie an, nämlich dasjenige von Form und Stoff auf dem Bedeutungsgebiete. Dessen zentrale Stellung bringt es mit sich, daß seine Lösung Gelegenheit gibt zur Behandlung fast aller anderen, wichtigeren Fragen dieses Gebietes. Ich erwähne nur den tiefgreifenden Unterschied, der zwischen autosemantischen (selbstbedeutenden) und synsemantischen (mitbedeutenden) Sprachmitteln besteht, und bei letzteren den zwischen logisch begründeten und logisch nicht begründeten. Der vorliegende erste Band enthält nun die diesbezüglichen allgemeinen Untersuchungen. Den größten Raum nimmt aber die Frage ein nach den Grundklassen autosemantischer Sprachmittel und ihrer Bedeutung. Sie fußt auf der von Franz Brentano gegebenen Einteilung psychischer Phänomene in Vorstellen, Urteilen und Interesse, welche gegen neuere Änderungsversuche (z. B. Verschmelzung von Urteil und Interesse; Aufstellung einer besonderen Klasse von »Annahmen«) scharfsinnig verteidigt wird. Dieser Dreiteilung gemäß werden als Grundklassen selbstbedeutender Sprachmittel: Vorstellungssuggestive, Aussagen und Emotive unterschieden, wobei sich die Frage nach der Bedeutung jeder dieser drei Klassen aufdrängt. Die Untersuchung über die Bedeutung der Aussagen führt zu einer gehaltvollen Erörterung des Begriffes der Urteilsinhalte, wobei sich klar zeigt, wie weit unser Autor von dem ihm fälschlich angedichteten »Psychologismus« — wenn man darunter Psychologie am unrechten Orte versteht — entfernt ist. Die Frage nach der Bedeutung der Emotive leitet zu dem wichtigen Problem, ob bei den Phänomenen des Interesses in analogem Sinne ein Inhalt gegeben sei, wie es das Sein und Nichtsein (beziehungsweise Notwendig- und Unmöglichsein) bei den Urteilen ist. Dieses Analogon wird gefunden im Wert und Unwert. Indem endlich die Bedeutung der Vorstellungssuggestive, insbesondere der Namen, besprochen wird und das Verhältnis des durch sie Bedeuteten und Gemeinten, wird das letztere dem Vorstellungsgegenstand, das erstere dem Vorstellungsinhalt gleichgesetzt, wobei der verschiedene mögliche und der hier zutreffende Sinn dieser Termini zur Klärung gelangt. Da bietet sich auch Gelegenheit zu einer kritischen Durchsicht der Lehre vom immanenten Inhalt oder Gegenstand (sowohl beim Vorstellen als beim Urteilen und Interesse), die seit Jahrhunderten die Forscher beschäftigt hat und gerade in

neuester Zeit viel behandelt wurde, aber trotzdem nie zu einer befriedigenden Lösung gelangte, die im stande gewesen wäre, alle Schwierigkeiten zu beheben. Ja die Unklarheit in diesem wichtigen Punkte führte stets zu weiteren Unklarheiten und Verwirrungen. (Vgl. z. B. darüber die recht interessante Schrift von Hugo Bergmann: »Untersuchungen zum Problem der Evidenz der inneren Wahrnehmung« Halle 1908). Umso größer und bedeutungsvoller ist also das Verdienst Martys, gezeigt zu haben, welches allein der wahre Sinn der Rede vom immanenten Gegenstand und von einer Subjekt-Objektbeziehung sein kann. Die Rede von der Immanenz des Gedachten ist lediglich eine andere Ausdrucksweise für die Tatsache des Denkens. Man versuchte das Geheimnis des Bewußtseins zu ergründen und hat dabei ein sprachliches Bild zu ernst genommen. Im Vorstellen zunächst ist lediglich der reale psychische Vorgang gegeben, an welchen die nichtreale Folge knüpft, daß, falls das Vorgestellte existiert, der Vorstellende zu ihm in eine eigentümliche Beziehung tritt, welche man am besten als ideelle Verähnlichung oder Adäquation bezeichnen kann. Existiert aber das Vorgestellte nicht, so ist keine ideelle Ähnlichkeit im Sinne einer wahrhaften Relation gegeben, wohl aber im Sinne einer relativen Bestimmung; worunter zu verstehen ist, das Vorstellen sei, so viel an ihm liegt, so beschaffen, daß es dem Gegenstande, falls er existierte, ideell ähnlich wäre. Das hier über das Vorstellen Gesagte gilt ähnlich in Bezug auf die übrigen Grundklassen psychischer Phänomene. »Es gehört zum Wesen jeder Bewußtseinstätigkeit, ein Vorgang zu sein, der zur Folge hat, daß dadurch das psychisch Tätige primär etwas anderem als es selbst ideell konform ist.« Weiterhin folgen Auseinandersetzungen über den Unterschied des eigentlichen und uneigentlichen Nennens und Vorstellens und andere mehr. Wie diese knappe, vielleicht allzu knappe Skizze der Ausführungen lehrt, sind sie im wesentlichen beschreibender Art. Doch kommt dabei die Ansicht Martys über die Entstehung sprachlicher Gebilde deutlich zum Ausdruck: es ist dies die empiristisch-teleologische Anschauung, die der Verfasser bereits in seiner im Jahre 1875 erschienenen Schrift: »Über den Ursprung der Sprache« vertrat. Sie wird im Anhang (»Zu Wundts Lehre vom regulären und singulären Bedeutungswandel und seiner Kritik der teleologischen Sprachbetrachtung«) sieghaft gegen alle Angriffe verteidigt. Überblicke ich das Ganze, so muß ich bewundernd den psychologischen Scharfsinn des Verfassers anerkennen, der, wo es sich um Befreiung von Verwirrungen, welche die Sprache schuf, handelt, seine größten Triumphe feiert.

Ich erörtere nunmehr, wie die von Marty behandelten und eben kurz gekennzeichneten Fragen unmittelbar und mittelbar den Ästhetiker angehen. Und zwar ist dabei zu scheiden das, was für eine allgemeine Ästhetik in Betracht kommt, von dem, was speziell dem Sprachästhetiker dienlich ist. Mit ersterem wollen wir nun beginnen.

Irgendwelche Vollständigkeit ist gar nicht angestrebt: ja wir müssen uns hüten, den reich fließenden Anregungen hier allzuweit nachzugehen, um den Raum einer Besprechung nicht zu sprengen. In der neueren Ästhetik spielt die Lehre von den »Gestaltsqualitäten« — der Terminus stammt von Chr. v. Ehrenfels — eine große Rolle; dadurch entsteht das dringende Bedürfnis nach einer klärenden Deutung des zu Grunde liegenden Tatsachenmaterials, da wir sonst Gefahr laufen, in mystisches Dunkel hineinzutasten und Schwierigkeiten durch ein Wort zuzudecken. Form im Sinne der Gestalt ist nach Marty »evidentermaßen nichts anderes als eine besondere Art und Summe von Verhältnissen.« Daher sind die Gestalten selbst in keiner Weise Qualitäten, vielmehr lediglich Gruppen von Empfindungen, zwischen denen besondere Verhältnisse bestehen. Aber an sie können eigentliche

Qualitäten anknüpfen, d. h. Empfindungsqualitäten bestimmter Gattung, die sich, wie Reflexe, regelmäßig zu jenen Verbindungen anderer Sinneselemente gesellen. Nur so ist die eigentümliche sinnliche Lust zu deuten, die gewissen Melodien und Akkorden eignet, denn auf die Relationen kann sie sich nicht gründen, sie könnten ja nur »eine gewissermaßen abstrakte Freude erwecken«. Einen großen Vorteil bietet diese Erklärung zweifellos dadurch, daß sie den stark sinnlichen Charakter der Musik verständlich macht, die sicherlich unter allen Künsten am meisten »Sinneskunst« ist.

Von noch weiter tragender Bedeutung scheint mir die hier gegebene Kritik der »Einfühlung«, die zum Teil ähnliche Bedenken äußert, wie dies Max Dessoir jüngst tat. (Vgl. »Deutsche Literaturzeitung«, 1908, Nr. 37 u. 38.) Marty sieht in der Einfühlung ein Beispiel für die Verkennung der wahren Natur der inneren Sprachform, die nicht mit der Bedeutung verwechselt werden darf, sondern in gewissen Vorstellungen besteht, »die durch unsere sprachlichen Ausdrücke erweckt werden, aber nicht selbst deren Bedeutung bilden, sondern nur dazu dienen, sie nach den Gesetzen der Ideenassoziation zu erwecken. Das erstbeste Beispiel einer Metapher oder Metonymie ... macht klar, was gemeint ist. Wer Kiel statt Schiff sagt, wer von einem ‚Makel auf dem Schilde der Ehre', von einem ‚schwankenden Urteil' ..., redet, der erweckt in der Regel zunächst eine Vorstellung, die nicht eigentlich gemeint ist, sondern nur als Mittelglied der Assoziation auf die gemeinte hinführt«. (A. Marty: »Über das Verhältnis von Grammatik und Logik«, Symbolae Pragenses, 1893; hier auch genaue Angaben über die Entstehung der inneren Sprachform. Vgl. ferner — als für den Ästhetiker besonders wichtig — den dritten Artikel des gleichen Verfassers: »Über subjektlose Sätze und das Verhältnis der Grammatik zu Logik und Psychologie« in der Viertelj. f. wissenschaftl. Philos. VIII, S. 292 ff.) Bei allen Erscheinungen ästhetischer Einfühlung spielt irgendwie das fundamentale Gesetz über den Wertunterschied der Vorstellungen mit, nämlich daß die Vorstellungen von Psychischem unter sonst gleichen Umständen wertvoller sind als die von bloß Physischem, und daß es darum zu den höchsten Aufgaben der Kunst gehört, das unerschöpfliche Gebiet psychischen Lebens darzustellen. (Vgl. A. Marty: »Über Befähigung und Berechtigung der Poesie zur Schilderung von Farben und Formen«; II. Anhang zu dem Buch: »Die Frage nach der geschichtlichen Entwickelung des Farbensinns«, Wien 1879.) So erklärt sich meines Erachtens auch die häufige symbolische Verwendung der Vorstellungen von Physischem in der Kunst, wo die eigentliche Bedeutung in Vorstellungen von Psychischem zu suchen ist. Besonders deutliche Beispiele liefert da die moderne Stimmungslandschaft.

Zwei wesentlich verschiedene Weisen der »Einfühlung« unterscheidet unser Verfasser. Das eine Mal sind die Vorstellungen psychischen Lebens dasjenige, was zu vermitteln letzter und eigentlicher Zweck der Darstellungsmittel ist. Das hier vom Künstler Gebotene »fordert in dem Sinne eine Einfühlung von seiten des empfänglichen Hörers, als diesem in direkter Erfahrung nur sein eigenes psychisches Leben gegeben ist und er sich alle fremden psychischen Erlebnisse nur anschaulich machen kann — und auf möglichste Veranschaulichung kommt es doch bei allem künstlerischen Vorstellen und Genießen an — nach Analogie zum eigenen Selbst. Das Einfühlen ist hier das produktive und reproduktive Sichvorstellen eines fremden Seelenlebens nach Analogie zu dem uns allein direkt anschaulichen eigenen«. Das ästhetische Wohlgefallen, welches das Verweilen bei derartigen Vorstellungsgebilden bereitet, führt dann noch in anderer Weise dazu, Vorstellungen psychischer Vorgänge zu erwecken. Während vorhin das psychische Leben eigentlicher Darstellungsgegenstand war, kann es nun die Rolle von Darstellungsmitteln übernehmen. Es handelt sich

hier vornehmlich um die Poesie, und dann bilden die betreffenden Vorstellungen ein wichtiges Element der »figürlichen inneren Sprachform«, womit die dichterische Sprache arbeitet. Die Metaphern u. s. w. sind ja häufig von tierischem und menschlichem Leben hergenommen, wie wenn bildlich vom grollenden Donner, vom lächelnden Blau des Himmels und dergleichen gesprochen wird. Jetzt besteht die Einfühlung nicht darin, fremdes psychisches Leben nach Analogie zum eigenen zu deuten oder einen reichen Verlauf dichterisch-seelischer Erlebnisse einheitlich zu ersinnen, sondern an Lebloses und Unbewußtes — durch Assoziation geleitet — Vorstellungen psychischen Lebens zu knüpfen, deren Züge nur schmückendes Beiwerk bilden. Es handelt sich hier also um innere Sprachformen, dort aber um Bedeutungen selbst. »Die Einfühlung in einen von Shakespeare oder Cervantes erdichteten Charakter wie Othello oder Don Quixote kann ganz wohl zu einer Psychologie des Eifersüchtigen oder des verstiegenen ‚Idealisten' führen. Aber niemand wird an eine Psychologie der Trauerweide oder Edeltanne denken, deswegen weil mannigfache metaphorische Wendungen üblich sind, welche Vorstellungen psychischen Lebens erwecken, die vorübergehend mit derjenigen jener Gestalten verknüpft werden, um sie dadurch ästhetisch zu heben und zu verschönen.« Mehr als einen kurzen Auszug, der noch dazu manch bedeutungsvollen Punkt gar nicht berücksichtigt, konnte ich hier nicht geben. Es scheint mir Marty gelungen, einen großen Teil des Tatsachenmaterials, das die Einfühlung erklären will, in einsichtiger Weise gedeutet zu haben. Allerdings bleiben da noch die Erscheinungen der sogenannten »ästhetischen Mechanik« und auch andere übrig, die der Sprachphilosoph nicht in den Kreis seiner Betrachtungen zog. Zu erwähnen will ich nicht unterlassen, daß unser Autor energisch dagegen Stellung nimmt — und dabei hat er meine volle Zustimmung —, die Erscheinungen der Einfühlung zu verwechseln mit »dem ernstlichen, sei es naiv-kindlichen, sei es wissenschaftlich-metaphysischen Glauben an eine weitreichende oder gar allgemeine Beseelung der Körperwelt. Dieses ist ein Stück ernstlicher Weltanschauung, jenes ein Spiel der Phantasie«. Diesem Fehler erlagen zum Teil so bedeutende Denker wie Lipps und James, der sich unter anderen auf die Einfühlungstatsache zu Gunsten einer tatsächlichen Identität von Physischem und Psychischem beruft.

Greifen wir jetzt eine andere Frage heraus! Meinong und seine Schüler haben in neuester Zeit zur Erklärung des Genusses am Schauspiel u. s. w. sich der Lehre von »Annahmen« bedient. Marty hat bereits in einer Abhandlung »Über Annahmen« (Zeitschr. f. Psychol. u. Phys. der Sinnesorgane, Bd. 40, S. 1 ff.) die ganze Unhaltbarkeit der Aufstellung der Annahmen als einer eigenen Klasse psychischer Verhaltungsweisen bewiesen und zugleich das Unnötige dieser ganzen Hypothese in überzeugender Weise dargelegt. Nun kommt er auf diese Fragen in seinem Buche neuerdings zu sprechen. Er weist darauf hin, daß beim Kunstgenuß, insbesondere beim dramatischen, sich vielfach Urteile finden, denen der Charakter und die Wirksamkeit voller Überzeugungen fehlt. (Er hat dafür den Terminus »Urteile auf Kündigung« geprägt, den in ähnlicher Form bereits Hume anwandte.) Würde es sich nur um Annahmen handeln, ähnlich wie wir annehmen, ein mathematischer Satz gelte nicht, wie wären dann diese intellektuellen Zustände im stande, den Zuschauer der Tragödie zu erschüttern, in ihm »Furcht und Mitleid« zu erwecken, ihn zu Tränen zu rühren? Will man aber dazu die Ausflucht nehmen, diese Emotionen als Scheingefühle hinzustellen, die nicht Gefühle, sondern nur Gefühlsartiges sind, dann wäre es nur konsequent zu sagen, daß auch die durch Scheinrührung vergossenen Tränen nur etwas Tränenartiges sind und keine wirklichen Tränen. Und so zieht es Marty vor, diese Zusätze von »Schein-« und »Phantasie-«, die so ver-

wirrend in der Ästhetik wirken, statt auf Urteile und Gefühle, »vielmehr auf die vermeintliche Entdeckung aller dieser neuen Klassen und Kategorien von seelischem Verhalten anzuwenden«. Eine andere Frage ist es, inwieweit diesen »Urteilen auf Kündigung« ästhetische Berechtigung zukommt, wie weit die Hingabe an sie gehen darf. Hier wäre die Stelle, wo der Ästhetiker des Dramas weiter forschen müßte! Aber mittelbar berühren diese Fragen auch die allgemeine Ästhetik, da die besprochenen Urteile auf Kündigung, obzwar vornehmlich beim dramatischen Genießen, doch auch sonst im ästhetischen Verhalten auftreten können.

Ferner nimmt Marty eingehend zu der Frage Stellung, ob der Terminus »Vorstellungsgefühl« (z. B. bei Witasek) in dem Sinne, daß es sich dabei um Gefühle handelt, denen lediglich Vorstellungen zu Grunde liegen, als Bezeichnung für die ästhetischen Gefühle berechtigt ist. Und dies verneint Marty, da die ästhetischen Gefühle vielmehr Urteilsgefühle sind, nämlich eine Lust an unserem wirklichen Vorstellen, das im Urteile der inneren Wahrnehmung als seiend erfaßt wird. »So und nur so ist es zu verstehen, wenn Brentano in seiner Psychologie ... die Schönheit als Ideal des Vorstellens bezeichnet hat, analog wie die Wahrheit als eigentümlichen Vorzug des Urteilens und die sittliche Güte als die dem Lieben und Hassen zugehörige Vollkommenheit. Die ästhetischen Gefühle sind ... Urteilsgefühle an wertvollem Vorstellen, und mit Rücksicht auf dieses Vorstellen werden dann auch dessen Gegenstände schön genannt, auf deren Existenz es natürlich beim ästhetischen Genuß nicht ankommt.« Streng genommen muß man drei mögliche Bedeutungen des Ausdruckes »Vorstellungsgefühl« wohl unterscheiden. Einmal handelt es sich um ein Gefühl, dem lediglich ein bloßes Vorstellen des Gegenstandes zu Grunde liegt. So kann ich z. B. die Gerechtigkeit im allgemeinen lieben, ganz davon absehend, ob und wo sie tatsächlich gegeben sei. Ganz anders liegt der Fall, wenn von Vorstellungsgefühlen gesprochen wird, nicht weil der Gegenstand bloß vorgestellt ist, sondern weil ein wirkliches und als wirklich erfaßtes Vorstellen den Gegenstand ausmacht. Abermals davon zu trennen ist der Fall, wo das bloße Vorstellen eines gewissen Gegenstandes Motiv des Gefühls ist. »Manchmal allerdings kann ein wirkliches Vorstellen zugleich Motiv und Gegenstand einer werterfassenden Liebe sein. Dies ist der Fall bei den ästhetischen Gefühlen. Sie beziehen sich auf ein Vorstellen als Objekt, und das Vorstellen dieses Vorstellens ist erregender Grund für die als richtig charakterisierte Liebe, wie in anderen Fällen das Vorstellen eines anderen in sich Guten und Wertvollen, z. B. einer Erkenntnis oder einer edlen Handlung.«

Mit diesen Ausführungen im Zusammenhang steht die Frage (Witasek), ob die ästhetischen Gefühle Inhalts-, die sinnlichen Aktgefühle seien. Während nach dieser Terminologie das, wodurch verschiedene Vorstellungen (z. B. ein Blau- und Rotvorstellen) sich reell unterscheiden, der »Inhalt« wäre, soll nach Witasek der »Akt« das sein, was allen Vorstellungen gemeinsam eignet. Danach wäre der »Akt« offenbar ein Abstraktum, ein Universale; und so zeigt sich gleich die Absurdität, ein derartiges Universale zum Gegenstand sinnlicher Gefühle zu setzen, die doch nur an Sinnliches anknüpfen, das niemals abstrakt oder universell ist. Auch hält es Marty keineswegs für passend, Vorstellungsakt und -Inhalt als (in gewissen Grenzen) voneinander unabhängig variable Seiten des realen psychischen Vorganges zu bezeichnen. Akt und realer psychischer Vorgang scheint vielmehr dasselbe. Und wenn an dieser realen Einheit durch Abstraktion das, was allen Vorstellungsakten gemeinsam ist, geschieden wird von dem, was sie differenziert, so dürfte es weder angemessen sein, das erstere kurzweg den Akt zu nennen, noch erlaubt zu sagen, daß es unabhängig von den Objektsdifferenzen variieren könne.

Wichtig für die allgemeine Ästhetik scheint mir ferner das über die Assoziationen Gesagte, welche die moderne Ästhetik allzu stiefmütterlich behandelt, und die Ausführungen über Vertrautheitsgefühle, Bekanntheitsqualitäten u. s. w., die unter anderem bei Volkelt eine gewisse Rolle spielen. Marty meint, daß es sich hier nicht um Gefühle handelt im eigentlichen Sinn, sondern um Urteile, über deren Gründe man nicht im klaren ist, die auf Grund gewisser Vorstellungsassoziationen und dunkler Erinnerungen gefällt werden. Und so wird meines Erachtens auch ihre ästhetische Minderwertigkeit ganz klar. Im ästhetischen Verhalten dürfen wir uns eben nicht mit jenen vagen Urteilen begnügen, daß uns das Gebotene irgendwie bereits bekannt ist, sondern müssen ihm eingehendere Beachtung zollen. Denn jene Urteile vermögen wir nicht zu genießen, sondern das dargebotene Vorstellen, von dem eben diese Vertrautheitsurteile — wenn ich diesen Terminus hier einführen darf — ablenken, und zwar so sehr, daß manche fast alles sinnliche Beobachten verlernen oder sich gar nicht oder nur selten die eigentlichen Bedeutungen der Worte anschaulich machen.

Auf mancherlei wäre noch hinzuweisen, aber wir wollen uns nun dem zuwenden, was dieses Werk dem Sprachästhetiker schenkt: vor allem nichts geringeres als feste Grundlagen, exakte psychologische Analysen, auf denen sich weiter bauen läßt. Diese Weiterarbeit muß der Zukunft vorbehalten bleiben, wir können hier nur auf Einzelheiten aufmerksam machen.

Viel erörtert wird ja jetzt das Problem einer Weltsprache, seitdem das Esperanto einen immer größer werdenden Anhängerkreis findet. Und seine Freunde rühmen ihm auch hohe ästhetische Reize nach und glauben, daß sich so das Ideal einer Weltliteratur, wie es Herder und Goethe vorgeschwebt, am einfachsten verwirklichen lasse. Aber da wäre zu fragen, ob denn bei den Esperantoübersetzungen die Schönheit des Originals auch wirklich treu zur Geltung käme für jene, die das Original nicht kennen und nicht in der Erinnerung daran den Genuß finden. Auch wer die Frage offen ließe, ob eine künstliche Sprache Aussicht habe oder nicht, den Zwecken des Dichters überhaupt in idealerer Weise zu dienen als unsere Volkssprachen, müßte doch zugeben, daß es jedenfalls ein undankbares Geschäft ist, künstlich ein Gebilde schaffen zu wollen, das poetisch auch nur so brauchbar sein soll wie die Volkssprachen, wenn es zugleich besser als diese den Zwecken des Handels und Verkehrs und denen der Wissenschaft zu dienen hat. Schon die Vereinigung der beiden letzten Aufgaben scheint ein allzu kühnes Beginnen, denn auch bereits hier müßte der eine dem fluchen, was der andere segnet, da doch eine internationale Wissenschaftssprache in Hinsicht auf logische Exaktheit u. s. w. weit mehr bieten müßte, als für den täglichen Bedarf bequemer Verständigung notwendig ist. Und mit diesen ihren lediglich durch den praktischen Gebrauch bestimmten Mitteln könnte sie unmöglich auch höheren ästhetischen Bedürfnissen gerecht werden, zu deren Befriedigung reine Zweckmäßigkeit nicht hinreicht. Derartige Überlegungen sollten die Erfinder und Verbreiter von Weltsprachen dazu veranlassen, nicht gleichzeitig verschiedene Zwecke anzustreben, deren völlige Erreichung mehr oder minder unvereinbar ist, sondern planmäßig einem Ziele nachzugehen.

Von größter Bedeutung scheinen mir die geradezu bewundernswerten Ausführungen über äußere und innere Sprachformen, die für den Ästhetiker schon deshalb sehr wichtig sind, weil durch sie aller Sprachschmuck wie Metapher u. s. w. geklärt wird; ferner schließt sich hier die Frage an nach der Möglichkeit getreuer poetischer Übersetzungen, weiterhin die, mit welchen Mitteln größte Anschaulichkeit durch Sprache erreichbar ist und wie Physisches »beseelt« werden kann. Zur Erörterung der ersten Frage werden auch die ausführlichen Untersuchungen über das uneigent-

liche Vorstellen sehr dienlich sein. Daran knüpft wieder das Problem, inwieweit uneigentliches Vorstellen im ästhetischen Aufnehmen überhaupt statthat, wie es zu vermeiden ist u. s. w. Bedeutungsvoll scheint mir ferner das über das Verständnis von Aussagen und Emotionen Gesagte. Was gehört dazu, einen Dichter zu »verstehen«, und was muß gegeben sein, um das Verstandene zu genießen? Auch für die Schauspielkunst kommt gar manches in Betracht: so vor allem das über die »Farbe« mancher Worte und Wortverbindungen Gesagte. Hier sind überall wichtige Anknüpfungspunkte.

Doch ich will jetzt schließen und nur noch den einen Wunsch aussprechen: es möchten recht viele aus dem frisch sprudelnden Quell schöpfen, unserer Wissenschaft zum Heile! Ich gab keine Kritik im Sinne einer polemischen Auseinandersetzung, lag mir ja viel mehr daran, auf die großen Reichtümer, die da schlummern, aufmerksam zu machen. Möge der Ästhetiker das für ihn Bestimmte diesem Schlummer entreißen und in den hellen Tag des wissenschaftlichen Betriebes stellen!

Prag.

Emil Utitz.

Albert Reibmayr, Die Entwickelungsgeschichte des Talentes und Genies. I. Bd.: Die Züchtung des individuellen Talentes und Genies in Familien und Kasten. Mit 3 Karten. 517 S. gr. 8°. — II. Bd.: Zusätze, historische, genealogische und statistische Belege. VII, 448 S. gr. 8°. München, J. F. Lehmann, 1908.

Zum Verständnis der Absicht des Verfassers, »die Naturgesetze der Züchtung des Talentes und Genies zu erforschen«, ist es notwendig, die Definition kennen zu lernen, die der Verfasser von diesen beiden Begriffen gibt. (Ich zitiere aus dem ersten Bande und füge die Seitenzahlen in Klammern bei.) Sie lautet: »Jeder über das Mittelmaß der geistigen Befähigung seines Zeitalters und seines Kunstzweiges hervorragende Charakter ist ein Talent. Jedes Talent, welches die Gabe der Erfindung, Neuschaffung in irgend einem Kunstzweige besitzt, ist ein Genie« (4). Diese grundlegende Verschiedenheit ist eine angeborene Eigenschaft des Menschen. Ihre Ursache ist »in der Erbschaftsmasse zu suchen und liegt also in der Blutmischung seiner Ahnen« (5). Das Talent »als das Inzuchtprodukt einer nationalen Kaste oder Zunft« ist stets national, was vom Genie nur in besonderen Fällen gilt (20). Die Unterscheidung wird noch viel weiter durchgeführt, was wir jedoch hier übergehen wollen, um zur Vererbungs- und Züchtungslehre des Verfassers zu kommen.

Unter den Faktoren, die bei der Hervorbringung von Talenten und Genies in erster Linie wirksam sind, sind zu nennen das Klima, der Kampf ums Dasein und die Blutmischungsverhältnisse. Bei der ausführlicheren Darstellung des letzteren Punktes greift der Verfasser auf den bereits in einem früheren Werk von ihm aufgestellten Satz zurück, »daß ohne Arbeitsteilung und engere Inzucht in einer Kaste es dem Menschen nie möglich gewesen wäre, die schwierigsten ersten Schritte auf dem Wege der Kultur zu machen« (5) oder, anders ausgedrückt, Talente und Genies hervorzubringen. Bei der Vererbung erworbener Charaktere wird dieser Inzucht eine wichtige Rolle zuerteilt. Schon der prähistorische Mensch kann nicht in fortwährender Vermischung gelebt haben, weil er sich sonst nie aus seinem Urzustande erhoben hätte. Der Verfasser behauptet, »daß die Kulturträger der Menschheit ... in vorwiegender Inzucht gelebt haben müssen« (6/7), und führt als geschichtlichen Beweis für ihre Notwendigkeit an: »Alle Völker, welche in der Kulturgeschichte eine Rolle spielen, treten in dieselbe ein mit einer auf strengster Inzucht gegrün-

deten Verfassung« (7). Die »engere Inzucht« wird folgendermaßen beschrieben: »es muß sich aus dem Volke eine kleine Kaste abzweigen, in welcher infolge intensiverer Übung diese Charaktere und Gefühle auf eine höhere Stufe gebracht und durch Reinhaltung des Blutes die Hochzucht dieser Charaktere erhalten und vererbt werden« (8). Indem auf die Naturgeschichte der talentierten und genialen Familien verschiedener Völker ein Blick geworfen wird, stellt sich als Grundbedingung der Züchtung heraus: »Seßhaftigkeit, natürlicher Schutz vor Vermischung und die Bildung einer engeren Inzuchtkaste« (10). Insbesondere ist der Ackerbau die Bedingung für die Züchtung der »Wurzelcharaktere jedes Talents und Genies«, deren wichtigste sind: »ein energischer, auf ein bestimmtes Ziel gerichteter Sozialwille, Ausdauer in der Verfolgung dieses Zieles (Fleiß, Beharrlichkeit), besonders aber eine höhere und intimere Art und Weise der Naturbeobachtung als sie der Nomade besitzt, die wohl scharf, aber auch oberflächlich ist« (11). Den Gegensatz dazu bildet der Seemannsberuf, der eine viel größere Beweglichkeit des Geistes und auch eine größere Gefahr der Blutmischung mit sich bringt. »Die beste Kombination für die der Talentzüchtung günstigen Wurzelcharaktere bietet ein Volk, welches den Ackerbau und den Seehandel mitsammen verbindet« (14).

Wenn wir nun zu den Gebieten übergehen, auf denen sich Talente und Genies betätigen, so lassen wir am besten den Verfasser in längerem Zusammenhang zu Worte kommen. »Wie für alle menschlichen, körperlichen sowohl als geistigen Charaktere war auch für die Züchtung des Talentes und Genies die Not und das drängende Bedürfnis die treibende Kraft. So sind auch zuerst stets jene Talente und Genies gezüchtet worden, die zur Gründung eines Staatswesens und zur Erhaltung desselben unbedingt notwendig sind. Ich möchte diese Talente und Genies die primären, die politischen nennen, zum Unterschiede von den sekundären Talenten und Genies, welche erst dann zur Züchtung kommen, wenn das Staatswesen durch die künstlerische Tätigkeit der Familien des politischen Talentes und Genies bereits bis zu einer gewissen Höhe der Kultur gebracht worden ist. Diese primären politischen Talente sind vor allem das Herrschertalent, das religiöse und kriegerische Talent, ferner das Talent für Rechtsprechung und administrative Ordnung, das ärztliche und das Handelstalent. Diese Talente gleichen den Nähr- und Nutzpflanzen, die zur Erhaltung des Lebens notwendig sind. ... Die sekundären Talente und Genies der sogenannten schönen Künste gleichen den Zierpflanzen; sie sind zur Bildung und Erhaltung der sozialen Gebilde nicht unbedingt notwendig, dienen aber stets zur Verschönerung des Lebens und helfen in einem gewissen Sinn mit, die künstlerische Tätigkeit der primären Talente und Genies zu unterstützen und wirksamer zu machen« (14/15). Dieselbe Ausführung findet sich auf S. 101. Anders gewendet: »Während die primären Talente und Genies das Staatsgebäude im Plane entwerfen und im Rohen ausführen, ist es der Zweck und die Aufgabe der sekundären Talente und Genies, für die innere und äußere Ausschmückung des Gebäudes Sorge zu tragen, dasselbe behaglicher und wohnlicher für die Menschen zu machen. Sie gleichen in ihrer richtigen Verwendung den prächtigen Säulen eines Gebäudes, welche dem Gebäude nicht nur zur Zierde dienen, sondern welche, organisch in das Gebäude eingefügt, auch zur Festigkeit desselben beitragen, während sie, wenn sie Selbstzweck sein wollen, gemalten Säulen auf einer Wand gleichen, die höchstens einen dekorativen Wert haben und diesen noch dazu in schlechter Weise erfüllen« (216).

Eine zu lange dauernde engere Inzucht kann nun verschiedene Nachteile im Gefolge haben. Es tritt eine starke Fixation der Charaktere ein, die stets dem Talente eigentümlich ist, wohingegen das Genie einer Beweglichkeit und Anpassungs-

fähigkeit des Geistes bedarf, die nur dann entsteht, »wenn ein Inzuchtblut mit hoch gezüchteten Charakteren mit einem anderen Inzuchtblut mit verschiedenen, aber ebenfalls hoch gezüchteten Charakteren sich vermischt...« (17). »Talentierte Erbschaftsmassen, verbunden mit jener Beweglichkeit und Freiheit des Geistes, wie sie stets durch eine solche Blutmischung hervorgerufen wird, ergibt also das, was wir eine geniale Anlage nennen. Aus der genialen Anlage kann sich dann unter günstigen Erziehungsverhältnissen und einem entsprechenden sozialen und künstlerischen Milieu ein echtes Genie entwickeln« (18).

Die Anwendung dieser Züchtungslehre auf die sogenannten primären Künste wollen wir hier übergehen, um nur kurz anzudeuten, wie sich diese Methode der eigentlichen Kunst bemächtigt. Danach ist es Zweck und Aufgabe der Poesie und Rhetorik, die zuerst auftauchen, das Sprachorgan und somit auch die Sprache hochzuzüchten. Daß zu allen Zeiten die Poesie mit der Musik verbunden gewesen ist, beruht »auf der beiden Künsten gemeinsamen künstlerischen Erbschaftsmasse: des musikalischen Rhythmus und dem Vorherrschen des Gefühlslebens« (217). Architektur, Bildhauerei und Malerei, die hier als bildende Künste zusammengefaßt werden, haben zum gemeinsamen Sinnesorgan das Auge und die mit ihm zusammenhängenden intellektuellen Vorgänge im Zentralnervensystem. Fragt man, welcher Umstand dafür maßgebend ist, »ob ein junges Talent oder Genie sich der Architektur, Malerei oder Bildhauerei zuwendet und dort Bedeutenderes leistet«, so handelt es sich hier »um ganz kleine Variationen der Erbschaftsmasse, die sich besonders auf dem Gebiete der Technik bemerkbar machen« (219). — Diese Ausführungen mögen an sich zutreffend sein; aber der kritische Leser, dem vielleicht schon das Bedenken gekommen ist, daß diese gesellschaftsbiologische Betrachtungsweise dem Wesen der Kunst im allgemeinen nicht gerecht wird, muß sich auch hier fragen, wie denn bei solcher Auffassung das Wesen der einzelnen Sonderkünste zu seinem Rechte kommen soll. Denn man wird doch geradezu herausgefordert, an die großen Variationen in den Vererbungsresultaten zu denken, wenn wir die Ausübung der Künste auf ihrer Höhe so bezeichnen dürfen, die doch etwas Eigenartiges und für die kunstwissenschaftliche Würdigung jedenfalls von aller Vererbung und Züchtung Unabhängiges darstellen, und auf deren Leistungen für die Kulturmenschheit es doch letzten Endes ankommt. — Die genannten bildenden Künste, in erster Linie Architektur und Skulptur, entwickelten sich zunächst vorwiegend im Dienste des Staates und der religiösen Idee. Ihre höchste Blüte fällt zusammen mit der Verallgemeinerung des Luxusbedürfnisses oder, anders gesagt, mit dem Absterben der primären Künste. Daß die Musik verhältnismäßig so spät ihre Blütezeit erreicht hat, liegt daran, daß die umgebende Natur hier ihre Mithilfe fast vollständig versagt. »Der Mensch ist daher darauf angewiesen, diese Kunst nicht nur in ihren so schwierigen Anfängen, sondern in jedem Stadium der Entwickelung fast ganz allein aus seinem Innern aufzubauen« (222). Wie die Entwickelung der Musik, so unterscheidet sich auch ihr Verfall von dem der übrigen Künste. Er kann nie ein so offenkundiger werden, »weil nirgends das Disharmonische, das Häßliche so unangenehm empfunden wird, wie in dieser Kunst« (227).

Indem wir das nächstfolgende Kapitel »Das philosophische und wissenschaftliche Talent und Genie« überschlagen — die philosophischen Genies nennt Reibmayr »die höchste Kunstblüte, welche der menschliche Geist hervorzubringen im stande ist« —, kommen wir zu den »Entwickelungsphasen der Künste und Wissenschaften«. Alle Künste machen ein Stadium durch, in dem die Künstler mehr wollen, als sie können, oder in dem die Form hinter dem Inhalt des Kunstwerkes zurückbleibt. Auf der Höhe können die Künstler das, was sie wollen, oder Form

und Inhalt sind in harmonischem Gleichgewicht. »In diesem Zustand erweckt jede Kunst den Eindruck der Schönheit, denn Schönheit eines Kunstwerkes ist nichts anderes als vollkommene Harmonie der Teile des Kunstwerkes unter sich einerseits und Harmonie desselben mit den Gesetzen der Natur anderseits. Der Charakter dieser Kunst ist darum Ruhe, Harmonie, und deshalb erzeugt die Kunst auf dieser Höhe volle Befriedigung, reinen Genuß, ohne daß das Gemüt heftig bewegt würde« (236). Die nächste Phase ist charakterisiert durch die Vorherrschaft der Virtuosität, worauf völliger Niedergang folgen kann. In der soeben angeführten Stelle scheint der Verfasser den Sinn der Kunst ausschließlich in der Hervorbringung von Schönheit, wie auch in einer oben bereits zitierten in der Verschönerung des Lebens zu erblicken; an anderer Stelle jedoch weist er der Kunst eine viel umfassendere Bedeutung zu, und auch dieser Satz mag hier noch Platz finden, weil er in besonders drastischer Weise die Überausdehnung des Begriffes Kunst illustriert, die in allen diesen Erörterungen so störend und irreführend ist. »Jede wahre künstlerische Idee, sei dieselbe nun in dem Kopfe eines Herrschers, eines Priesters, eines Dichters oder Arztes, eines Malers oder Philosophen u. s. w. entsprungen, muß dem Zwecke dienen, die Menschheit auf irgend eine direkte oder indirekte Weise auf den richtigen sozialen oder hygienischen Lebensweg zu lenken, zu fördern und ihr hier als Leitstern auf dem Pfade des Sein-Sollenden zu dienen« (81).

Weiteres im Zusammenhange wiederzugeben erübrigt sich; doch wollte ich noch auf die vielen Sonderbarkeiten des Buches hinweisen, die mich während der Lektüre auf Schritt und Tritt stutzig machten und die mit daran schuld sind, daß ich am Ende nicht recht wußte, was ich davon denken sollte. Da ist zunächst die Zusammenstellung der Begriffe Talent und Genie in ihrer oft wechselnden Verwendung. Je präziser man sie definiert, um sie wissenschaftlich möglichst fruchtbar zu machen, desto weniger eignen sie sich dazu, in einem Atem genannt zu werden. Dann ist bald von einem genial beanlagten Volk, bald von genialen Individuen die Rede, als wenn das Wort genial dann noch denselben Sinn haben könnte. Ferner der veraltete Gebrauch des Wortes Kunst, und schließlich diese ganze angebliche Züchtung! Eine sehr bezeichnende Stelle gleich auf S. 1: »Da die Beobachtung stets leicht zu machen war, daß solche hervorragende Charaktere unter Verhältnissen, die eine Ähnlichkeit mit der Züchtung gewisser vorteilhafter Charaktere bei den Haustieren hatten, in Familien erblich waren, so folgte daraus mit Notwendigkeit der hohe Wert, den die alten Völker auf reines Blut und sogenannte edle Abstammung legten.« Ich werde nicht der einzige sein, dem dieser Satz ein stilistisches Rätsel ist. Auf reines Blut und edle Abstammung legten ja nicht bloß die alten Völker Wert; aber das Motiv, das hier für die Wertschätzung des Stammbaumes angenommen wird, scheint doch mehr als sonderbar zu sein. Es soll beobachtet worden sein, daß gewisse wertvolle Eigenschaften in der Familie sich dann vererbt haben, wenn bei der Wahl der Gatten — um einmal einen unzweideutigen Ausdruck zu gebrauchen — nach Bedingungen verfahren wurde, die den Vorschriften für die Züchtung von Haustieren entsprechen. Ja, diese so unwahrscheinlich klingende Beobachtung soll sogar sehr leicht zu machen gewesen sein, und sie müßte auch wohl allgemein und ständig gemacht worden sein, wenn sie die Wirkung gehabt haben sollte, daß man sich entschloß oder es zum Familienprinzip werden ließ, für die Folge fortgesetzt mit Bewußtsein und Absicht das Geschlecht nach Maßgabe der bei der Haustierzüchtung gemachten Erfahrungen fortzupflanzen. Es ist hier einerseits nicht der Ort, näher darauf einzugehen, anderseits sind Tatsachen wie die Pflege des Stammbaumes oder der Ahnenkultus schon auf ganz andere Ursachen zurückgeführt worden. Aber hier wie an vielen anderen Stellen klingt immer die

Meinung durch, daß es sich um eine willkürliche Züchtung handle. Angenommen, man habe eine solche in einzelnen Fällen festgestellt, so kann sie doch für das Gros der Erscheinungen, die der Verfasser behandelt, keine Rolle spielen. Das geniale Individuum aber als ein besonders gelungenes Züchtungsresultat aufzufassen ist mindestens sehr kühn; denn wenn wir auch alle Faktoren feststellen könnten, die bei der Entstehung und dem Schicksal eines Genies wirksam sind, so ist doch das Individuum immer mehr als die Summe aller seiner Teile. Abgesehen also davon, daß doch niemand alle Vorbedingungen lückenlos aufweisen kann, aus denen sich allgemein und mit Notwendigkeit ein Genie ergibt, ist das, was uns das Genie so wertvoll macht, immer das Unvergleichliche, was sich der naturwissenschaftlichen Forschung entzieht. Zudem müßte eine solche Forschung im einzelnen Falle doch immer bei den ersten Versuchen scheitern, und überraschenderweise gibt der Verfasser auf der vorletzten Seite selbst zu: »Im einzelnen Falle versagt bei der Mangelhaftigkeit der genealogischen Nachrichten und bei der Dunkelheit der Wege der Blutmischung und Vererbung etc. sehr oft die Forschung.« Daher denn auch wahrscheinlich die Erörterungen oft so außerordentlich unbestimmt und in geheimnisvoller Unklarheit gehalten sind.

Ich stelle ganz anheim, ob nicht auch der Stil daran schuld ist, daß bald die Methode und der logische Zusammenhang zu versagen scheinen, bald der tatsächlichen Lage der Dinge Gewalt angetan zu sein scheint. So heißt es z. B.: »Wenn sich aus dieser gar nicht seltenen genialen Anlage« nämlich beim weiblichen Geschlecht »bisher ein wirkliches weibliches Genie nicht häufig entwickelt hat, so ist dies eben teils in der bisher geltenden Arbeitsteilung, teils in der damit zusammenhängenden Erziehung begründet.« Natürlich! muß ich erwidern. Irgend ein Grund dafür wird sich schon finden lassen. Wenn das eine nicht die Ursache ist, ist es eben das andere. Die Menschheitsgeschichte ist ja so umfassend und vielgestaltig, daß man sich bloß umzuschauen braucht, um allenthalben etwas für den augenblicklichen Bedarf zu finden. Reibmayr fährt fort: »Dort, wo die äußeren und inneren Verhältnisse der Erziehung und des Milieus der Entwickelung der genialen Anlage günstig waren, wie dies z. B. da und dort auf dem Herrscherthrone der Fall gewesen ist, sehen wir auch die geniale Knospe zur Blume sich entwickeln« (54). Selbstverständlich! kann ich dazu nur wieder bemerken; wo die Verhältnisse günstig sind, entwickelt sich etwas Tüchtiges, und die beste Entwickelung kann im Keime erstickt werden, wenn man sie nicht aufkommen läßt. Das sind alles Trivialitäten. Man braucht bloß die Fälle, in denen die Knospe sich entwickelt, zur Bestätigung heranzuziehen — und der Beweis ist fertig; die unbequemen Fälle finden schon ihre Verwendung in anderem Zusammenhange. Oder: »Wenn wir die Geschichte des menschlichen Geistes in großen Zügen übersehen, so machen wir die Beobachtung, daß das Auftreten hervorragender Geister bei den einzelnen Kulturvölkern meist an ganz bestimmte Perioden geknüpft ist . . .« (3). Diese Perioden sind doch aber selbst erst das Resultat wissenschaftlicher Übersicht und Zusammenfassung, und man sollte meinen, daß das Auftreten der hervorragenden Geister seinerseits für die Abgrenzung von Perioden die Handhabe geboten hat. Endlich: »Von der Zeit an, als sich der Mensch von der Natur und ihrer absoluten Führung etwas emanzipierte und damit den Weg der Kultur zu betreten begann, wurde er ein ‚Kunsttier', da von nun an alles, was er tat, den Stempel einer freieren Wahl an sich hatte und unter dem Einflusse einer bewußten Idee geschah . . .« (78). Gerade das Umgekehrte scheint mir den Tatsachen zu entsprechen: mit der Entfaltung des Selbstbewußtseins emanzipierte sich der Mensch von der Natur und begann er den Weg der Kultur zu betreten.

Der zweite Band soll die Stelle von Anmerkungen vertreten, die den ersten zu stark belastet hätten. So sind denn die Belege zu zusammenhängenden Kapiteln ausgearbeitet worden, die nun ebenfalls einen stattlichen Raum einnehmen. Wenn ich aus den Überschriften einiges herausgreifen darf, was für die Kunstwissenschaft von Interesse sein könnte, so wird da gehandelt über die Originalität des Genies, den Einfluß der Erziehung und des Milieus, den Zweck der Künste, das Orientierungsvermögen, das künstlerische Gedächtnis und den Merkwillen, Begeisterung, Inspiration, Ekstase, künstlerische Phantasie u. s. w. Auf die Gedankengänge des ersten Bandes wird dabei durchgehends zurückgegriffen, und Beispiele aus dem Leben berühmter Männer, meist mit Anführung ihrer eigenen Worte, werden beigebracht. Die Beurteilung dieses Bandes dürfte naturgemäß durch die des ersten bedingt sein.

Berlin. Walther Franz.

Aus der Werkstatt eines Künstlers. Erinnerungen an den Maler Hans v. Marées aus den Jahren 1880/81 und 1884/85. 1890 als Manuskript gedruckt. Neudruck, erste Auflage. Luxemburg. Druck und Verlag der Hofbuchdruckerei und Hofbuchhandlung v. Bück, 1908.

Mit diesem Neudruck der Aufzeichnungen des Malers Karl v. Pidoll ist eines der wertvollsten und interessantesten Malerbücher endlich einem größeren Kreise von Kunstfreunden zugänglich geworden.

Marées hatte sich mit dem Gedanken getragen, den Reichtum seiner künstlerischen Erfahrungen und ästhetischen Anschauungen in einer kleinen theoretischen Schrift niederzulegen. Er ist aber ebenso wenig zu einer endgültigen Formulierung seiner Kunstprinzipien gekommen, als er in seinen Werken zu einer ihm genügenden Annäherung an sein künstlerisches Ideal durchdrang.

Der Freundschaft Konrad Fiedlers verdanken wir die bisher verständnis- und liebevollste Würdigung des Malers Marées, die Verehrung eines begeisterten und begabten Schülers gibt uns die Möglichkeit, den Ästhetiker Marées kennen zu lernen. Gewissenhafter als Gustav Flörke, intelligenter als der Böcklin-Schüler Schick, hat Karl v. Pidoll es verstanden, die Kunsttheorie eines großen Malers sich ganz aus seiner Kunstpraxis entwickeln zu lassen, zu zeigen, wie der künstlerische Gestaltungsprozeß geführt und begleitet wird von der Arbeit des Kunstverstandes, wie das Einzelwerk unter dem Walten prinzipieller Gesetze entsteht.

Der natürliche Werdegang eines Kunstwerkes von den Vorstudien bis zur Arbeit an der Bildtafel, die künstlerische Entwickelung einer Bildvorstellung also, gibt der kleinen Schrift Pidolls ihre Gliederung; zum Inhalt hat sie das, was die geistige Arbeit des Künstlers während des Schaffensprozesses ausmacht.

Wenige Künstlerbücher geben so klar wie diese Atelieraufzeichnungen einen unmittelbaren Eindruck von der geistigen Energie Marées, der die Grundaufgabe des Künstlers in der gesetzmäßigen Durchdringung und Gestaltung der sichtbaren Welt erblickte. Alle Naturbeobachtung, so reich und frisch sie auch sei, ist für ihn nur Rohmaterial, das erst durch vorstellungsmäßige Verarbeitung den Forderungen des Auges entsprechend um- und ausgebildet werden muß. Die spezifisch künstlerische Arbeit beruht auf einer Entwickelung dieser Bildvorstellung. So steht der gesamte Schaffensprozeß unter dem Willen zur Klarheit und Einheit im Auffassen und Darstellen, spielt sich ab als eine Folge von Läuterungsbemühungen auf seiten des Künstlers.

Der Laie wird ebenso schwer begreifen, daß der künstlerische Gehalt eines Werkes der bildenden Kunst einzig in seiner vollendeten Sehbarkeit liegt, als er das

Erlebnis eines erleichterten und reinen Sehens für den Kern des ästhetischen Genusses nimmt. Gerade aber auf eine Befriedigung der Bedürfnisse unseres Auges sind Marées praktische Arbeiten gerichtet. Dieses psychologische Problem versuchen auch seine theoretischen Überlegungen zu lösen. Sein Ziel ist, dem Bildbetrachter den intensiven Genuß an elementaren Seherlebnissen zu verschaffen, einen Genuß, den einzig die Kunst, niemals die zugleich Klares und Unklares, Wichtiges und Unwichtiges, Deutliches und Undeutliches enthaltende Natur gewähren kann.

Die Grundbegriffe der Ästhetik Hans v. Marées sind uns heute vertraut, ja sie sind Allgemeingut derer geworden, denen daran liegt, dem Wesen des Künstlerischen in der Kunst nahe zu kommen. Es ist bemerkenswert, daß gerade jetzt, wo die Pidollsche Erinnerungsschrift im Neudruck vorliegt, Hermann Konnerth[1]) versucht, die Geburt der künstlerischen Gedanken Konrad Fiedlers aus dem Geist Marées und die Umbiegung dieser Prinzipien in Adolf Hildebrands »Problem der Form« wissenschaftlich darzustellen. Der Weg, den die Gedankenwelt von Marées über Fiedler zu Hildebrand, vom Künstler über den Philosophen zum Künstler, genommen hat, führt aber noch weiter, und zwar wieder zu einem Philosophen: Hildebrands Freund Hans Cornelius leitet sein jüngstes Buch über die »Elementargesetze der bildenden Kunst« mit den Worten ein: Bildende »Kunst ist Gestaltung für das Auge.« Und er führt mit Konsequenz den echt Maréesschen Gedanken durch, daß dem Auge allein die Entscheidung über Wert oder Unwert der künstlerischen Leistung zusteht, die Befriedigung optischer Forderungen also den Sinn der Tätigkeit des bildenden Künstlers ausmacht.

Die Wiederherausgabe der für die Geschichte der modernen Kunsttheorie so wichtigen Erinnerungen aus Marées Werkstatt gibt nun aber weiterhin die Gelegenheit, sich einmal über Wert oder Unwert von Künstlerschriften im allgemeinen, über das Problem des Künstlers als Theoretiker klar zu werden. Es mag erlaubt sein, eine Reihe methodologischer und psychologischer Vorfragen wenigstens aufzuwerfen, Fragen, die beantwortet werden müßten, ehe an eine wissenschaftliche Auswahl, Ordnung und Bearbeitung dieses großen Materiales zur Geschichte der Ästhetik und zur Psychologie des bildenden Künstlers überhaupt gedacht werden darf. — Die folgenden Betrachtungen sollen ganz im prinzipiellen gehalten werden, ebenso mag mit Rücksicht auf den hier zur Verfügung stehenden Raum auf die Nennung einzelner Künstlerbücher sowie auf die Angabe der Literatur über Künstlerästhetik verzichtet werden.

Unter dem Begriff der Künstlerästhetik verstehen wir die Gesamtheit der Äußerungen bildender Künstler über Kunst, künstlerisches Schaffen und Genießen. Diese Ästhetik ist niedergelegt in kunsttheoretischen Schriften, in Tagebüchern, Selbstbiographien, Briefen, Gesprächen, in den Aufzeichnungen von Freunden und Schülern der Künstler.

Innerhalb des gesamten Materiales läßt sich nun aber eine Anzahl sachlicher Gruppen unterscheiden, die eine verschiedene wissenschaftliche Bewertung verlangen. Nach Maßgabe des jeweiligen Gehaltes an ästhetischen Gedanken stuft sich also das Material ab. Am kümmerlichsten ist die ästhetische Ausbeute der reinen Hand- und Lehrbücher, der zahlreichen Anleitungen zum Studium einer Kunstgattung, sowie der technischen Schriften über Ölmalerei, Stein- und Bronzearbeiten u. s. w. In diesen Büchern herrscht eine gewisse handwerkliche Empirie, die nur mehr oder weniger gefärbt wird durch den Zwang, den die individuelle Eigenart

[1]) Die Gesetzlichkeit der bildenden Kunst (eine Darlegung der Kunsttheorie Konrad Fiedlers). Berliner Dissertation, 1908.

und Stärke der künstlerischen Begabung auf die Ansichten über Lehrgang, Lernbarkeit und Technik einer Kunst ausüben.

Weit wertvoller für Wesen und Geschichte der Künstlerästhetik und reicher an Aufschlüssen über die Psychologie der künstlerischen Individualität sind die gelegentlichen kunsttheoretischen Äußerungen bildender Künstler. Wir finden solche in Gesprächen mit Kameraden und Schülern, in Briefen und Tagebüchern. Eine gewisse Vorsicht ist bei der Benutzung dieses Materiales insofern geboten, als solche Aussagen von der Stimmung der Stunde eingegeben zu sein pflegen, aus der Gelegenheit der augenblicklichen Arbeit heraus verstanden werden müssen. Zur Erklärung der zahlreichen Widersprüche, die sich in dieser Materialgruppe finden, ist an die, man könnte sagen: berufsmäßigen, Aufregungen der Künstler zu erinnern. Erregungszustände, solche der Niedergeschlagenheit wie des Glücksgefühles, des Zornes und der Güte geben gelegentlichen kunsttheoretischen Aussagen einen spezifischen Stimmungston.

Den höchsten wissenschaftlichen Wert besitzen schließlich die prinzipiellen Schriften der bildenden Künstler, jene theoretischen Werke, in denen das ästhetische Denken der Schaffenden seinen literarischen Niederschlag findet. So gewaltig der Umfang dessen ist, was zum Begriff der Künstlerästhetik überhaupt gehört, so klein ist doch im Grunde die Zahl der im engeren Sinne ästhetischen Arbeiten bildender Künstler.

Neben bloßen Materialsammlungen, z. B. solchen von »Künstlerworten« oder von »Künstlerbriefen«, neben Monographien über einzelne theoretisierende Künstler, besitzen wir ein paar Versuche, die ästhetische Gedankenwelt der bildenden Künstler darzustellen.

Der Gesichtspunkt, unter dem bisher das Material gesammelt und gesichtet wurde, ist im allgemeinen der, daß der Kunstschaffende der Berufenste ist, über Kunstschöpfungen zu reden. Dabei pflegt die innere Selbstgewißheit des Künstlers, daß er besitzt, was den Inhalt der Ästhetik ausmacht, verwechselt zu werden mit dem Vorhandensein eines reflexiven Bewußtseins über diesen Inhalt auf seiten des bildenden Künstlers. Da ferner keinerlei Orientierung über die Benutzbarkeit des Materiales, keine Quellenkritik den bisherigen Bearbeitungen vorausgegangen ist, besitzen wir in diesen Schriften eine wissenschaftlich so gut wie unbrauchbare Fülle unverstandener und unverständlicher, teils sich stützender, teils widersprechender Künstlermeinungen über die verschiedensten künstlerischen Probleme. Diese gut gemeinten »Künstlerästhetiken« scheinen dem jüngsten Sammler von Künstlerworten recht zu geben, der behauptet, »daß sich auch hier der Teufel auf die Schrift berufen kann«, weil es keine einzige Kunstfrage gäbe, in der die Künstler eines Sinnes wären. Damit kennzeichnet sich aber auch schon die falsche Fragestellung. Es kommt bei der wissenschaftlichen Behandlung der Künstlerästhetik nicht darauf an, möglichst zahlreiche Stimmen auf eine Ansicht zu vereinigen und dadurch deren »Richtigkeit« nachzuweisen, sondern die eigentümliche Natur des künstlerischen Denkens zu begreifen und aus diesem Denktypus heraus das Gedachte, Übereinstimmendes wie Widersprechendes, zu interpretieren und zu bewerten.

Das Problem einer Künstlerästhetik liegt darin, daß es sich um eine Künstlerästhetik handelt. Ehe die Kunstprinzipien der bildenden Künstler kritisch gewertet werden können, muß über das Prinzipielle in ihrem ästhetischen Denken Klarheit herrschen. Die Form dieses Denkens aber wird bestimmt durch das Verhältnis zwischen künstlerischer Betätigung und Reflexionsfähigkeit über eigene und fremde Gestaltungen. Es handelt sich im Grunde um die Frage: wie weit können zwei grundverschiedene Weisen sich mit der Welt auseinandersetzen, nämlich die bild-

nerisch gestaltende und die erkennende, die künstlerische und die philosophische, sich gegenseitig ausschließen, beziehungsweise begleiten und bedingen? In erster Linie hat also der Bearbeiter der Künstlerästhetik zu fragen: wie denkt der Künstler? Erst auf Grund der Beantwortung dieser Frage wird es dann möglich sein, zu untersuchen, was er denkt.

Der Charakter des künstlerischen Denkens, seine Weite wie seine Begrenztheit, ist aufzufassen als eine philosophische Grundstellung des Menschen zur Welt, eine typische Form des Denkens, die über die geschichtlichen Gegensätzlichkeiten des Denkenden hinaus sich bewährt. Dafür, daß wirklich im Gegensatz der Philosophen- und der Künstlerästhetik die Differenz zweier intellektueller Urerlebnisse des Menschen zu Tage tritt, spricht auch der Versuch eines modernen theoretisierenden Künstlers, zwischen »produktiver« und »rezeptiver« Auffassung im Menschen einen prinzipiellen Unterschied zu machen. Dem Künstler wird die produktive Begabung zugesprochen. Das Problem seines ästhetischen Denkens liegt nun darin, wie weit er in der Reflexion über sein Produzieren und das der anderen zur rezeptiven Auffassung durchdringt; die wissenschaftliche Frage ist also, ob sich beide Begabungsweisen in einer Individualität vereinigt aufzeigen lassen.

Die Eigenart des ästhetischen Denkens bei bildenden Künstlern zu begreifen, heißt, das Verhältnis von Theorie und Praxis im Künstler verstehen. In erster Linie wird man also versuchen, den Beziehungen zwischen diesen beiden großen Potenzen, zwischen »Kraft« und »Erkenntnis«, wie Hebbel sich ausdrückt, nachzugehen. Die bisherigen Darstellungsversuche der Künstlerästhetik beschränken sich auf eine einseitige Würdigung der theoretischen Aussagen und ignorieren völlig die Kunstwerke, d. h. sie kümmern sich nicht um die Möglichkeiten eines gegenseitigen Sichbedingens von Denken und Schaffen. Aber gerade erst aus solchen Wechselwirkungen heraus werden die individuellen Kunstprinzipien überhaupt verständlich. Einerseits aus seiner künstlerischen Praxis das Wesen und Werden der Theorie eines bildenden Künstlers abzuleiten, andererseits die Einwirkung seines ästhetischen Denkens auf sein praktisches Gestalten nachzuweisen, darin besteht die eigentliche literarische Aufgabe, die freilich dadurch besonders erschwert wird, daß die Philosophie des Schaffens bisher viel weniger gründlich erforscht ist als die des Genießenden. Die künstlerische Natur ist eine durchaus aktive. Der Künstler als solcher ist ein Handelnder und nicht ein Betrachtender. Gerade die Fähigkeit, vom anschaulichen Erlebnis sofort zu dessen Gestaltung überzugehen, den Weg vom Auge zur Hand zu finden, kennzeichnet seinen Charakter. Daher pflegen sich auch die Probleme, die ihn als Künstler im engsten Sinne angehen, aus den Beziehungen zwischen Material, Arbeitsweise und Werkzeug zu ergeben, wie solche sich im Einzelfall gestalten.

Von seinem jeweiligen Arbeitsmaterial empfängt der Künstler mannigfache Reize. Einmal läßt sich von einer gewissen Verliebtheit des Künstlers in sein Material reden — handele es sich um Stein, Farben oder sonst ein Gestaltungsmittel. Von der Sinnlichkeit des Stoffes kann eine Aufregung ausgehen, die sich der ganzen künstlerischen Psyche bemächtigt. So lockt bestimmte Künstlernaturen nur das Schwere, Widerstand leistende, einen Kampf verheißende Material. Zweitens: es ist der Anregungskraft des Materials Rechnung zu tragen. Die zufällige Form eines Blockes kann die Idee einer Statue wachrufen, eine Art Voraussicht des fertigen Werkes, die die Arbeit selbst führt und begleitet. Der eigentliche künstlerische Konflikt erhebt sich aber erst da, wo das Material mit seinen natürlichen Gesetzen dem künstlerischen Schöpfungsdrange Schranken setzt, die Produktion in ganz bestimmte Bahnen lenkt. So kann es zu einem Kampfe kommen zwischen dem seelischen Rhythmus

einer Künstlerindividualität und dem durch Werkzeug und Material geforderten und geregelten Schaffenstempo.

Die äußere Tätigkeit des bildenden Künstlers bewegt sich durchaus im Konkreten, im Greifbaren und Anschaulichen. Aber auch geistig arbeitet der Künstler nicht mit Abstraktionen, sondern mit Form- und Farbenvorstellungen. Sein Denken über künstlerische Dinge findet seine Stärke und seine Grenze durchaus in der Anschauung. Wie der Künstler mehr dem Instinkt von Auge und Hand vertraut als begrifflicher Klarheit über Bedingungen und Ziele seiner Tätigkeit, läßt er sich auch weniger von Abstraktionen leiten als vom »Gefühl«, das Richtige zu treffen. Der Künstler erfährt im Grunde nur die Problematik des Technischen am eigenen Leibe. An abstraktes Denken und an eine psychologische Analyse seines Tuns sowie der Bedingungen, von denen die Wirkungen seiner Werke abhängen, nicht gewöhnt, sieht er die spezifisch ästhetischen Probleme überhaupt nicht, begreift schwer, wo die philosophischen Schwierigkeiten einer Sache eigentlich liegen.

Vielleicht erklärt sich die bekannte Tatsache, daß wir gerade von einer Reihe der großen Künstler keine theoretischen Äußerungen besitzen, daraus, daß der bildende Künstler von seinem stärksten Instinkt gewarnt wird vor der Hemmung seines naiven, unbefangenen Tuns und Wollens durch die Reflexion, vor jeder Schwächung seiner Kraft durch Nachdenken über ihre Natur. Dem Schweigen der großen produktiven Naturen gegenüber steht die Redseligkeit einer Fülle mittlerer und kleiner, vorwiegend reflektierender Begabungen.

Wenn Künstler einmal nachdenken, wollen sie durch Reflexion naturgemäß in erster Linie das eigene Schaffen fördern, erst in zweiter Linie oder überhaupt nicht sind sie auf prinzipielle Feststellungen aus. Da ihr Absehen daher immer auf einen nahen Zweck, die jeweilige Leistung gerichtet ist, knüpft das künstlerische Denken an den Einzelfall an, beruht im Gegensatz zu dem der Philosophen nicht auf der Zusammenschau eines möglichst umfangreichen Tatsachenmaterials.

Und zwar entzündet sich das ästhetische Denken an der Schwierigkeit des Falles, es haftet weder an der produktiven Stimmung noch an der künstlerischen Wirkung noch an der Konzeption, sondern ausschließlich an der Durchführungsarbeit. Die Analyse des ästhetischen Genusses kümmert den Künstler ebenso wenig, wie die Frage nach dem Woher seiner Kraft. Sein Alltagsproblem ist: die Eigenart und die Grenzen seiner Leistungsfähigkeit kennen zu lernen. Dieses innige Verknüpftsein all seines Denkens mit all seinem Tun bestimmt aber in erster Linie den Charakter seiner kunsttheoretischen Anschauungen.

Der Künstler urteilt persönlich, er denkt mit dem Temperamente, wertet nach Maßgabe der Spezialerfahrungen seiner Kunstübung. Seine Kunsttheorie pflegt die Theorie seiner Kunst zu sein. Die Folge dieses notwendigen Zusammenhanges zwischen individueller Gestaltungskraft und individueller Gedankenarbeit ist einmal eine übertriebene Schätzung alles dessen, was der persönlichen Sonderbegabung leicht fällt, andererseits eine Ablehnung dessen, was man selbst auf keinen Fall kann. Diese intellektuelle Haltung ist vom Standpunkt des bildenden Künstlers aus berechtigt. Würde doch der Künstler, der ein anderes Schaffensprinzip als das eigene gelten läßt, sich selbst verneinen. Nur der etwas außerhalb der Dinge Stehende vermag hier wie überall, da er mit dem, was er begreifen will, nicht unlösbar verknüpft ist, unbefangen zu urteilen. Der Ästhetiker hat dem Künstler gegenüber jenseits der Welt des Schaffens seine Position, infolgedessen ist er im stande, diese Welt »zu bewegen«.

Der Genießende kennt eine höhere Einheit für alle noch so großen Gegensätze künstlerischer Erscheinungen: den Genuß; den Schaffenden dagegen kann

die Einsicht in die unvereinbare Verschiedenheit typischer Gestaltungsweisen lähmen. Im Kunstgenuß wird die ästhetische Gleichberechtigung der verschiedensten Stile erlebt, der Künstler aber hat gerade das Gefühl für das Anderssein der andern und spricht es unumwunden und pointiert aus. Er hört vor allem das, was in ihm selbst klingt, und mit der Assimilationskraft schöpferischer Naturen reißt er das ihm Gemäße an sich, stößt das ihn nicht Berührende ab. Zuneigungen und Abneigungen des Künstlers bestimmen sich nicht nach objektiven, wissenschaftlichen Überlegungen; es wird vielmehr von ihm das aufgesucht, wovon er sich einen Kraftzuwachs verspricht, das gemieden, was die eigene Seele nicht bereichert, die eigene Sache nicht zu fördern verspricht. Nur unter diesem Gesichtspunkt ist das Verhältnis großer Künstler zur Kunst früherer Zeiten zu verstehen und zu beurteilen.

Jede persönliche Ästhetik enthält notwendig Widerspruchsvolles. Muß sie doch die Spiegelung der Entwickelungsphasen ihres Urhebers sein. Nun pflegt die Gedankenbewegung parallel der Talententwickelung zn gehen. Irgend eine Stabilität der künstlerischen Theorien — am wenigsten der über technische Fragen — kann man nicht erwarten. Bei der Beurteilung des ästhetischen Denkens eines Künstlers ist daher zu unterscheiden, ob es sich um Meinungen des Werdenden oder um die abgeklärten Anschauungs- und Erfahrungsresultate am Lebensabend eines Mannes handelt.

Es ist übrigens ein weitverbreiteter Irrtum, daß künstlerische Erfahrung notwendig mit dem Besitz von unbeirrbarem Kunstgeschmack verbunden sei. Vielseitige Künstler zeigen häufig eine ganz einseitige Geschmacksrichtung, während ein fein erzogener und empfindlicher Geschmack eine Eigenschaft von Liebhabern und Kennern ist. Vielleicht verträgt er sich aber auch gar nicht mit einer starken, produktiven Persönlichkeit.

Das historische Denken unterscheidet sich darin vom unhistorischen Denken, daß es die Bedingtheit einer Sache erkennt, nicht von jeder Zeit alles verlangt und nicht in jeder Zeit alles für möglich hält. Gerade aber der historische Denktypus interessiert den bildenden Künstler nicht. Er fragt nicht nach der Stellung, die irgend eine künstlerische Erscheinung geschichtlich einnimmt, sondern nach ihrer Qualität. Ob das Einzelwerk künstlerisch gut ist oder nicht, das ist es, was ihn angeht. Die Frage der Einordnung von Dingen in historische oder ästhetische Gedankenfolgen läßt ihn ebenso kalt wie z. B. die Echtheitsfrage. Qualität und eine ihn selbst bereichernde Impression verlangt der Künstler von den Dingen, die ihn interessieren sollen.

Für den Historiker ist schließlich jedes Kunstwerk als reines geschichtliches Faktum gleich beachtenswert; es ist ja ein Glied derselben Reihe, in der die besten wie die schlechtesten Werke stehen. Die spezifisch unhistorische und unphilosophische Denkweise macht Künstler zu Kunstgelehrten im allgemeinen wenig geeignet. Künstler haben, sobald sie über Kunst reden, von vornherein für sich: Kenntnis der Technik, Augenerziehung, sie wissen, worauf es dem Schaffenden anzukommen pflegt, ahnen seine Intentionen, kennen die ihm durch Material und Arbeitsweise gesetzten Grenzen. Ferner haben sie vor den Gelehrten voraus die Unmittelbarkeit und Schärfe der Betrachtungsweise, während der Historiker nur zu leicht im Neuen das Alte zu sehen geneigt ist, stets die ganze ihm bekannte Ahnenreihe einer künstlerischen Erscheinung vor Augen hat. Im Nachteil sind die Künstler den Gelehrten gegenüber durch die ihnen fehlende Gewöhnung an abstraktes Denken. Die Terminologie der schriftstellernden Bildhauer und Maler pflegt entweder allzu unverständlich oder allzu banal zu sein. Logische Durcharbeitung einer Materialmasse ist weniger Sache der Schaffenden als sachkundige Plauderei über ein Einzelwerk.

Als Galerieleiter, als Sammler wie als Entdecker von Kunstwerken sind gerade Künstler wenig glücklich gewesen, und es ist erstaunlich, daß die Künstlerschaft nicht aufhören will, von einem Recht auf Stellen in der Kunstverwaltung und Kunstpflege zu reden.

Die alte und bedeutungsvolle Kluft zwischen Ästhetikern und Kunsthistorikern auf der einen, bildenden Künstlern auf der anderen Seite wird durch den theoretisierenden Maler oder Bildhauer oder Architekten keineswegs überbrückt. Der Künstler bleibt stets auf seiner Seite, und es ist leider wahr, daß im Grunde keine von beiden Parteien weiß oder versteht, was die andere eigentlich treibt, wozu sie da ist und was sie will. Der Künstler pflegt dem Ästhetiker vorzuwerfen, daß er in Lob und Tadel an ihm vorbeigleitet, lobt, was er, der Schaffende, gar nicht betonen wollte, tadelt, was er aus den jeweiligen Arbeitsbedingungen heraus gar nicht anders geben konnte, kurz: immer mit seinen Urteilen neben den Nagel trifft. Vor allem aber lebt auch die Kunst unserer Tage noch in dem Wahne, die Ästhetik wolle ihr durch vorgefaßte Meinungen und Regeln die Hände führen oder gar binden. Die Ästhetik, die weder Freud noch Leid des Künstlers kennt, hindert — wie es heißt — die Wirkung der Kunst, weil sie das lesende Publikum mit Scheuklappen versieht, ihm den Mund öffnet statt der Augen, ihm abstrakte Vorstellungen und sogenannte »Gesetze« aufnötigt, statt ihm anschauliche Eindrücke zu geben.

Nun will aber tatsächlich die moderne Ästhetik vom Künstler gar nichts. Seine Vorwürfe treffen sie nicht. Aus der Beobachtung des Kausalzusammenhanges zwischen der Wirkung der natürlichen Erscheinung und der Wirkung der künstlerisch gestalteten, aus der systematischen Aufarbeitung des gesamten Materiales an Kunstwerken unter allgemeinen psychologischen Gesichtspunkten, aus der Analyse des ästhetischen Genusses wie des künstlerischen Schaffens liest sie eine Reihe elementarer Gesetze ab: Beziehungen zwischen bestimmten Formen und bestimmten Wirkungen, die zu ignorieren oder sich zunutze zu machen das freie Recht des Künstlers ist. Das Unwirksame statt des Wirksamen zu geben, bleibt ihm ebenso unbenommen, wie durch Bekanntschaft mit den allgemeinsten psychologischen Beobachtungen aus dem glücklichen Zufall ein bewußtes Gestalten, aus dem instinktiven Vermeiden ein überlegtes Ausschließen zu machen.

Die Ausbildung der Kunstprinzipien eines Künstlers steht unter dem Einfluß zweier Mächte, sein Denken ist aufzufassen gleichsam als Resultante zweier Komponenten: einmal einer von innen nach außen wirkenden Kraft, des Triebes, aus persönlichen Arbeitserfahrungen und Werkstattproblemen allgemein gültige, ästhetische Überlegungen abzuleiten, zweitens einer von außen nach innen wirkenden Kraft, des Einflusses der zeitgenössischen Ästhetik und der vorgefundenen Kunst auf die eigene künstlerische Gestaltungsweise. Die Ästhetik der Zeit kann nun ihrerseits wieder dem Künstler- oder dem Gelehrtenkreise entstammen. Im ersten Falle entstehen Schulmeinungen. So erwächst die individuelle Kunstansicht eines Künstlers aus der Wechselwirkung zwischen Kunst und Kunstphilosophie. Die ganz allgemeine Ergänzungsfrage, welchen Einfluß das künstlerische Schaffen, die Welt vorhandener Kunstwerke auf die wissenschaftliche Ästhetik ausgeübt hat, gehört in die Geschichte der Ästhetik. Leider ist fast stets vernachlässigt worden, diese Frage überhaupt zu stellen, weil die für ihre Beantwortung unentbehrliche Kenntnis des kunstgeschichtlichen Materiales den Philosophen fehlte.

Im allgemeinen gestaltet sich das Verhältnis des bildenden Künstlers zur Ästhetik so, daß er instinktiv sich die Gedanken herausholt beziehungsweise umbiegt, die er für sein dem Schaffen gewidmetes Leben als Leitsätze braucht.

Die wissenschaftliche Untersuchung der Wechselwirkungen zwischen Kunst-

theorie und Kunstpraxis hat zur Beantwortung zweier Gruppen von Fragen zu führen; erstens zu der allgemeinen, wie weit gehen Denken und Darstellen, Gestaltungskraft und Reflexionskraft Hand in Hand? Wo findet das Denken des Künstlers seine Grenze? Zweitens zu der spezielleren, wie weit sind im Einzelfall die Werke und die Theorien eines bildenden Künstlers als Ausdruck derselben Persönlichkeit zu begreifen? Welche von beiden Potenzen, Praxis oder Ästhetik, hat die Führung gehabt? Wie war die Widerstandsfähigkeit des Künstlers gegenüber Einflüssen von außen beschaffen? Von solchen Fragekomplexen aus wird man auch notgedrungen zu Problemen geführt werden wie zu dem des Zusammenhanges zwischen Zeiten der Produktivität beziehungsweise Unproduktivität und ästhetischen Interessen bei einem Künstler. Oder zu der engeren Fragestellung: wie gestaltet sich das künstlerische Denken während der Arbeit an einem ganz bestimmten Werke? Und umgekehrt: welchen Einfluß gewinnt die Gedankenwelt des Künstlers auf seine Tätigkeit in einer bestimmten Zeit?

Nun wird sich aber ein Einblick in die Stellung von Kunsttheorie und Kunstpraxis im Leben eines Künstlers nur gewinnen lassen auf Grund einer streng historischen Materialordnung. Vor jeder weiteren Bearbeitung muß die Auflösung des gesamten Schaffens eines Künstlers, also seiner praktischen und seiner theoretischen Leistungen, seiner Kunstwerke und Ideen in die Form von Regesten und die Zusammenstellung dieser Regesten zu synchronistischen Tabellen liegen. Stellt man z. B. nebeneinander: datierbare künstlerische Arbeit — datierbare theoretische Ansicht — datierbare Bekanntschaft (durch Umgang oder Lektüre) mit einer ästhetischen Gedankenwelt, so müssen sich die Antworten auf die oben gestellten Fragen ergeben.

Ich sehe nun folgende Konstellationsmöglichkeiten zwischen praktischer und theoretischer Tätigkeit eines Künstlers in einer ganzen bestimmten Periode. Erstens: Theorie und Praxis gehen Hand in Hand. In diesem Falle hat der Künstler die Ästhetik seiner Arbeit: er liest aus dem momentanen Schaffensprozesse allgemein gültige Sätze ab oder er sucht der Arbeit zuliebe eine ihm und ihr konforme ästhetische Gedankenwelt auf. Zweitens: Theorie und Praxis decken sich nicht. Der Künstler arbeitet instinktiv, seiner Begabung gemäß, und diese praktische Betätigung ist begleitet von einer ihr wesensfremden Gedankenwelt. Dabei kann nun wiederum die Theorie einen fortgeschritteneren Standpunkt kennzeichnen als die praktischen Leistungen, oder aber hinter ihnen zurückgeblieben sein. Zugleich würden die synchronistischen Tabellen Aufschluß erteilen können über die Wandlungen, die das ästhetische Denken auf der einen, das bildnerische Schaffen eines Künstlers auf der anderen Seite durchgemacht haben. Die Berührung mit ästhetischen Anschauungen, die von außen z. B. durch Lektüre oder durch den Zeitgeschmack oder eine bedeutsame Bekanntschaft an den Künstler herantreten, vermag ebenso wie eine Stilentwickelung im rein Darstellerischen die ästhetischen Theorien des Künstlers umzuformen.

Wir sahen: der Charakter der Künstlerästhetik ist nur zu begreifen aus den Beziehungen zwischen künstlerischer Produktion und theoretischem Denken. Der Inhalt des künstlerischen Denkens aber kann seinerseits erst dann erfaßt und kritisch verwendet werden, wenn wir Klarheit besitzen über das Wesen der ästhetischen Terminologie bei bildenden Künstlern. Noch mehr als der Zusammenhang zwischen Denken und künstlerischer Arbeit ist in den bisherigen Darstellungsversuchen der Künstlerästhetik das Studium des Wortgebrauches vernachlässigt worden. In jedem geschichtlichen Einzelfall hat eine rein sprachgeschichtliche und sprachpsychologische Untersuchung über Entstehung und Wandel der ästhetischen

Begriffe der Kritik der ästhetischen Gedanken vorauszugehen. Erst wenn ich weiß, was der Künstler unter diesem oder jenem Begriff verstanden hat, verstanden wissen wollte, kann ich mich über seine mit Hilfe dieser Begriffe ausgedrückten Gedanken äußern, sie denen anderer Theoretiker gegenüberstellen oder anreihen. Es ist ein Unfug, Künstleraussprüche von ganz verschiedener Herkunft einfach nebeneinander zu stellen, um auf Grund von Begriffen, die nach dem heutigen Sprachgebrauch sich decken, Denkgleichheiten oder im anderen Falle Denkverschiedenheiten nachzuweisen.

Bei Betrachtung der künstlerischen Terminologie ist nun zu beachten: auf allen Gebieten geistiger Arbeit zeigt sich die Abhängigkeit der Schöpfung vom Material, in dem sie gestaltet wird. Der bildende Künstler ist an das Material der bildenden Kunst gewöhnt. In ihm äußert er sich, setzt er sich mit der Welt auseinander, bewegt er sich frei. Die Sprache ist dagegen für ihn eine ungewohnte Ausdrucksform. Die naturgemäßen Folgen dieser Erscheinung sind: einmal die bei Künstlern wohlbekannte Ungelenkigkeit im schriftlichen und mündlichen Ausdruck, eine Unfähigkeit, auszusprechen, was gesagt werden soll, die bisweilen so weit geht, daß der Künstler für richtige Gedanken falsche Begriffe wählt. Anderseits die Möglichkeit einer Verleitung des Künstlers durch das Wort. Eine solche Verführungsmöglichkeit besteht für alle sinnlich empfänglichen und empfindlichen Menschen. Rhythmik von Sätzen, der musikalische Wohllaut einzelner Phrasen, ein besonders anschaulicher Ausdruck, können den Künstler zu ganz bestimmten Gedankengängen und Formulierungen verleiten. Die neue, ihm ungewohnte Kunst des »Sagens« erregt allmählich das Gefallen und das Interesse des bildenden Künstlers.

Über den Einzelfall hinaus wäre philologisch festzustellen eine Entwickelung vom Atelierjargon zur philosophischen Terminologie, von der Standessprache zur wissenschaftlichen Ausdrucksweise. Es ist zu bedenken, daß, ebenso wie wir von Künstler zu Künstler eine Entwickelung des künstlerischen Sehens beobachten können, sich auch der Wandel der Sprache von Theoretiker zu Theoretiker, von Künstlergeneration zu Künstlergeneration aufzeigen läßt.

Für die individuelle Begriffsbildung und Begriffswandlung kommen, soweit ich sehe, zwei Hauptmotive in Betracht: erstens ein objektives, nämlich der allgemeine Wortgebrauch in der Zeit des Künstlers. Zweitens ein subjektives: die spezielle Färbung, die die Sprache dadurch erhält, daß sie zum Ausdruck dienen muß für die Sehbegabung und das Temperament dieses einen bestimmten Künstlers. Bei jedem in der Künstlerästhetik auftauchenden Begriff ist also zu fragen: welche Bedeutung hat dieses Wort in dieser Zeit? und: was bedeutet es für diesen Künstler?

Das Wesen der Künstlerästhetik läßt sich nicht einseitig vom philosophischen Standpunkt aus betrachten. Im Zusammenhange mit Bildern, Statuen und Architekturen auf der einen, mit der Sprache auf der anderen Seite, mit Hilfe kunsthistorischer und philologischer Vorarbeiten kann das Denken der bildenden Künstler nur dargestellt werden. Der rein philosophische Ertrag dieser Ästhetik wird freilich, das läßt sich ohne weiteres sagen, relativ gering sein. Kunst- und Sprachgeschichte ziehen aus der Gedankenwelt der Künstler reichere Aufschlüsse als die wissenschaftliche Ästhetik. Die Maler, Bildhauer und Architekten können sich mit den theoretisierenden Dichtern nicht messen. Der Grund für das geistige Übergewicht auf poetischer Seite ist klar: die Dichter sind, wenn sie wirkliche Dichter sind, reicher an Kenntnis des Lebens. Ihr Stoff ist ja die ganze Breite des Daseins. Ihr Gestaltungsmaterial ist ferner das allgemein-menschliche Ausdrucks- und Verständigungsmittel: die Sprache. Der Poet bewegt sich praktisch schaffend

wie theoretisierend im gleichen Stoff, er arbeitet beide Male mit den psychischen Gebilden der Sprache. So braucht er nicht die seine Kunst angehenden Fragen und Erlebnisse aus einer Ausdruckswelt in eine andere, seiner Begabung nicht gemäße, zu übersetzen. Und die lebenslange Gewöhnung an das Denken, an die Welt der Sprache, an Wert und Charakter der Worte erleichtert es den Dichtern außerordentlich, sich in eine philosophische Terminologie einzuarbeiten. Schließlich: die technischen, die handwerklichen Fragen, die im Denken des bildenden Künstlers einen so großen Raum beanspruchen, treten in der Ästhetik der Poeten verhältnismäßig zurück. Ein Dichter steht nach Denkart und Sprachgebrauch dem Philosophen bedeutend näher als ein bildender Künstler. —

So scheint die verschiedene ästhetische Leistungsfähigkeit nicht einzig und allein abhängig zu sein von der größeren oder geringeren ästhetischen Begabung, sondern auch von dem Material, in dem der ästhetisch interessierte Mensch die Probleme des künstlerischen Schaffens und Genießens zu lösen versucht.

Florenz.

Wilhelm Waetzoldt.

M. Strauß, Inhalt und Ausdrucksmittel der Musik. Eine musikästhetische Skizze. Berlin-Großlichterfelde, Chr. Friedrich Vieweg, 1908.

Der Verfasser weist im Vorwort selbst darauf hin, daß sein Schriftchen nicht für den Fachmann bestimmt sei, sondern nur den Laien auf einige Hauptprobleme der Musikästhetik aufmerksam machen und ihn zu weiterer Beschäftigung mit den betreffenden Fragen anregen wolle. Es kann dem Verfasser leider aber auch die Fähigkeit, dieser enger umgrenzten Absicht zu genügen, nicht zugesprochen werden. Er ist selbst zu sehr Laie, um Laien belehren und führen zu können. Sein eigenes Denken bedürfte auf dem Gebiete der Ästhetik erst noch einer gründlichen, durchgreifenden Läuterung.

Strauß gliedert seine Skizze in drei Kapitelchen, deren erstes sich mit der Unterscheidung der formalistischen und inhaltlichen Musikästhetik beschäftigt. Neben diesen beiden Richtungen glaubt Strauß noch eine dritte unterscheiden zu sollen, diejenige nämlich, welche lehrt, »daß nicht nur Gefühle, sondern auch bestimmte Ideen, Vorstellungskreise und Ereignisse der Außenwelt den Inhalt der Musik zu bilden fähig sind«. Die formalistische Ästhetik identifiziert Strauß unter der Hand mit der Normativästhetik und diese hinwiederum mit einer dogmatisch starren Gesetzgebung, welche den Künstler fesseln will, anstatt seine lebendige Führung anzuerkennen.

Noch mehr aber verkennt Strauß das Wesen des Formalismus in der Musikästhetik dadurch, daß er von ihm glaubt, er sei aus den Werken einer ganz bestimmten Periode gewonnen, spiegle deren Charakter wieder und diene ihm zur Rechtfertigung. Strauß ist nicht vertraut mit den Gesetzen künstlerischer Entwickelung. Er geht von der Voraussetzung aus, daß in jeder Kunst nicht das geistige Element das Primäre sei, sondern das formale, und daß der Geist die Kunstformen erst dann erfülle, wenn diese eine gewisse Höhe der Ausbildung erreicht haben. Die Periode aber, welcher Strauß die rein formale Gestaltung in der Musik zuweist, ist keine geringere als diejenige Haydns und Mozarts. Er spricht von den Kompositionen dieser Meister als von vorwiegend formalistischer Musik und glaubt damit nicht einmal eine Herabsetzung ausgesprochen zu haben, obschon er im gleichen Atem fortfährt, daß eine Sonate von Haydn überhaupt nichts ausdrücken wolle, sondern lediglich reines Tonspiel sei, daß ferner die meisten Sonaten, Fugen und Suiten des 18. Jahrhunderts, selbst die meisten Haydnschen Symphonien, sich in erster Linie an unsere Sinne wenden und daher dem Geiste vieles schuldig bleiben. Strauß

nimmt den immer wiederkehrenden Irrtum auf, Haydn und Mozart als Rokokokünstler zu bezeichnen. Er wagt es, von dem »Zöpfchen« bei Mozart zu reden und dessen Musik herzuleiten aus einem rücksichtslosen Drang, der Leben und Kunst als Spiel und Unterhaltung genießen wolle. Auf diese Weise wird die Musik Mozarts zur Blüte und dem Höhepunkte der formalen Musik, und der Formalismus in der Musikästhetik ist nun nicht mehr ein theoretischer Irrtum, der den musikalisch-künstlerischen Gehalt aller und jeder Musik als solchen verkennt und mißdeutet, sondern er wird zum getreuen Spiegelbild einer der größten Epochen der gesamten Musikgeschichte.

Diese Proben mögen ausreichen. Sie entheben uns der Mühe, auch noch der Charakteristik Beethovens und der Späteren weiter nachzugehen.

Das zweite Kapitel des Schriftchens beschäftigt sich mit der Tonmalerei und Programmmusik, das dritte mit den Ausdrucksmitteln und -Formen der Musik. Überall verfährt der Verfasser mit der gleichen Naivität. Die Berechtigung der Tonmalerei und Programmmusik gründet er darauf, daß jedes Gefühl in die Vorstellungswelt übergreife, und daß daher die Musik, welche ja die Gefühle auszudrücken vermöge, auch die mit ihnen parallel laufenden Handlungen darstellen könne. Strauß hat mittlerweile vergessen, daß gerade die direkte Aussprache der vorstellungsmäßigen Elemente des Gefühls der Musik versagt ist, und daß sich eben hieraus ihre so oft berufene »Unbestimmtheit« herleitet. Strauß weiß nichts von der rein geistigen Analogie, vermöge welcher bestimmte musikalische Ausdrucksmittel und der durch sie verwirklichte Ausdruck mit bestimmten außermusikalischen Vorstellungen verbunden sind. Er sieht in den Ausdrucksmitteln der Musik die Möglichkeit gegeben, beim Hörer unmittelbar ganz bestimmte Vorstellungen und Bilder auszulösen. In diesem Sinne sagt er von der Dynamik, daß sie die Musik befähige, bestimmte Vorstellungen und Handlungen räumlich und zeitlich auszudrücken; auch die Klangfarbe deutet er als eine Fähigkeit, bestimmte Vorstellungen und Bilder direkt durch das tonerzeugende Instrument hervorzurufen. Zugleich bekennt er sich doch zu der Meinung, daß die Musik den (begrifflichen) Gedanken oder das Objekt niemals ausschöpfen werde, sondern stets einen unausgedrückten Rest stehen lassen müsse. Dieser mit musikalischen Mitteln nicht ausdrückbare Rest schlägt in der Hand des ungewandten Verfassers aber sogleich wieder in das »Unsagbare« um, welches wohl in Töne, nicht aber in Begriffe eingeht. Hier stellt sich nun das Wort von der Musik als der »geborenen Hilfskunst« ein in dem unhaltbaren Sinne, daß die Musik eine Kunst sei, die Hilfe braucht, da »ihre Absichten und Objekte dem Geiste durch das aufklärende Wort vermittelt werden müssen«.

Auch die sensualistische Deutung, daß die Musik die Gefühle in uns unmittelbar hervorrufe durch Erregung der Nerven, fehlt selbstverständlich nicht bei Strauß, wobei noch der Begriff der Scheingefühle eine irreleitende Anwendung erfährt. — Mit mir persönlich setzt sich Strauß auseinander über die Bedeutung der außerästhetischen Assoziation. So sehr ich ihm Dank weiß für die Aufmerksamkeit und freundliche Anerkennung, die er mir und meinen Arbeiten zollt, so glaube ich eine sachliche Auseinandersetzung doch nicht aufnehmen zu sollen, da die Vorbedingungen der Verständigung nicht gegeben sind. Strauß vermengt die außerästhetische Assoziation mit der Vorstellungsproduktion und diese hinwiederum mit dem Ergreifen und Verstehen des in der Vorstellung selbst gegebenen Ausdrucksgehaltes. Sein ganzes Schriftchen gehört jener Periode an, in welcher das Gebiet der Musikästhetik den Tummelplatz bildete für jedermann, der sich mit Musik beschäftigt und sich darüber so seine Gedanken gemacht hat. Und überwunden ist diese Periode leider immer noch nicht.

Ulm. Paul Moos.

Schriftenverzeichnis für 1908.

Zweite Hälfte.

I. Ästhetik.

1. Geschichte und Allgemeines.

Bab, Julius, Das Gesetz in der Ästhetik. Das Literarische Echo XI, 2. (15. Okt.) S. 85—90.

Breuer, Robert, Schönheit als Weltanschauung. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. XXIII, S. 153—158.

Breuer, Robert, Das Künstlerische in der Kunst. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. XXII, S. 134—146.

Cornelius, Hans, Elementargesetze der bildenden Kunst. Grundlagen einer praktischen Ästhetik. VIII, 197 S. Lex. 8° mit 240 Abb. u. 13 Taf. Leipzig, B. G. Teubner. 7 M., geb. in Leinw. 8 M.

Dohrn, Wolf, Die künstlerische Darstellung als Problem der Ästhetik. (Beiträge zur Ästhetik. Bd. X.) Hamburg, Leopold Voß.

François, Kurt v., Ästhetik. I. Teil: Ästhetische Psychologie I. Gr. Lichterfelde, Kahlenberg & Günther. 2 M.

Goncourt, Edmond et Jules de, Die Kunst des 18. Jahrhunderts. Übersetzt von Maria Edecke und Paul Prina. III, 363 S. gr. 8° mit 35 Taf. Leipzig, J. Zeitler. 9 M., geb. 10 M.

Hart, Julius, Vom Gesetz in der Ästhetik. Eine Erwiderung. Das Literarische Echo XI, 4. (15. Nov.) S. 299—301.

Mauss, Marcel, L'art et le mythe d'après Wundt. Revue Philosophique XXXIII, 7. (Juli.) S. 48—78.

Schmitt, Eugen Heinrich, Ibsen als Prophet. Grundgedanken zu einer neuen Ästhetik. VIII, 401 S. 8°. Leipzig, Fritz Eckardt. 6 M., geb. 7,50 M.

Schönheit, Güte, Zweck. 1. Teil: Kant und Schopenhauer (aus dem Jahre 1897). Von G....r. III, 287 S. gr. 8°. Berlin, J. Harrwitz Nachf. 8 M.

Schubert-Soldern, Richard v., Die Grundfragen der Ästhetik unter kritischer Zugrundelegung von Kants Kritik der Urteilskraft. Kant-Studien XIII, 3. S. 249—274.

Wundt, Wilhelm, Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwickelungsgesetze von Sprache, Mythus und Sitte. III. Band. Die Kunst. 2., neu bearb. Aufl. X, 564 S. gr. 8° mit 59 Abb. Leipzig, W. Engelmann. 12 M., geb. in Halbfrz. 15 M.

2. Prinzipien und Kategorien.

Bawden, H. Heath, Studies in aesthetic value. I. The nature of aesthetic value. The Psychological Review XV (Juli), S. 217—236. — II. The nature of aesthetic emotion. (Sept.) S. 265—291.

Kroner, Richard, Über logische und ästhetische Allgemeingültigkeit. Kritische Bemerkungen zu ihrer transzendentalen Begründung und Beziehung. Dissert. Freiburg.

Müller-Freienfels, Richard, Individuelle Verschiedenheiten in der Kunst. Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. I. Abt. Zeitschr. f. Psychologie Bd. 50, Heft 1 u. 2, S. 1—61.

Eckertz, Erich, Heine und sein Witz. (Literarhistorische Forschungen. Herausgegeben von Jos. Schick u. M. Frhr. v. Waldberg. — XXXVI. Heft.) VI, 196 S. 8°. Berlin, E. Felber. Subskr.-Pr. 3,50 M., Einzelpr. 4 M., geb. in Leinw. 5 M.

Groß, Die Satire in der jüdischen Literatur. (Aus: »Monatsschr. f. Gesch. u. Wiss. des Judentums«.) 64 S. gr. 8°. Augsburg. — Frankfurt a. M., J. Kauffmann. 1,50 M.

Kline, L., The psychology of humor. The American Journal of Psychology XVIII, 4. (1907.) S. 421—441.

Warstatt, Willi, Das Tragische. Eine psychologisch-kritische Untersuchung. Archiv für die gesamte Psychologie XIII, S. 1—70.

3. Natur und Kunst.

Dehmel, Richard, Natur, Symbol und Kunst. Ein Beitrag zur reinlichen Scheidung der Begriffe. Die neue Rundschau 10. (Okt.) S. 1435—1442.

Ehmig, Von der Kunst des Sehens. Eine Marktplatzstudie. Vortrag. 44 S. gr. 8° mit Abb. Rostock, G. B. Leopold. 1 M.

Haakh, Elisabeth, Die Naturbetrachtung bei den mittelhochdeutschen Lyrikern. (Teutonia. Arbeiten zur germanischen Philologie. Herausgeg. von Wilh. Uhl. — 9. Heft.) VII, 88 S. gr. 8°. Leipzig, E. Avenarius. 2 M.

Hoffmann, Bernhard, Kunst und Vogelgesang in ihren wechselseitigen Beziehungen vom naturwissenschaftlich-musikalischen Standpunkte beleuchtet. IX, 230 S. 8°. Leipzig, Quelle & Meyer. 3,80 M.

Magne, Emile, Esthétique des villes. Les cortèges. Mercure de France Nr. 266 (16. Juli), S. 234—253.

Nelson, Leonhard, Über wissenschaftliche und ästhetische Naturbetrachtung. Ein Vortrag. (Sonderabdruck aus den »Abhandlungen der Friesschen Schule«. II. Bd., 3. Heft.) 23 S. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. 0,75 M.

Schultze-Naumburg, Paul, Die Kultur des weiblichen Körpers als Grundlage der Frauenkleidung. 12. Taus. Mit 133 Illustr. Jena, Eugen Diederichs. 4 M., geb. 5 M.

Schwindrazheim, Oskar, Von alter zu neuer Heimatkunst. (Kunst-Wanderbücher. Eine Anleitung zu Kunststudien im Spazierengehen. — 5. Bändchen.) 84 S. 8° mit 73 Abb. nach eigenen Aufnahmen und Skizzen des Verf. und mit 16 leeren Seiten f. Bemerkungen und Skizzen. 1.—5. Taus. Hamburg-Großborstel, Gutenberg-Verlag. 2 M., geb. 3 M.

4. Ästhetischer Gegenstand und Eindruck.

Adams, Elizabeth Kemper, The aesthetic experience: its meaning in a functional psychology. Diss. Chicago 1907.

Bauer, Curt, Ästhetik des Lichts. VI, 231 S. 8° mit 13 Taf. München, R. Piper & Co. 4,50 M., geb. 6 M.

Brown, Warner, Time in english verse rhythm. An empirical study of typical verses by the graphic method. (Columbia Contributions to Philosophy and Psychology Vol. XVII, Nr. 2.) Archives of Psychology Nr. 10. (Mai.) 77 S. New York, The Science Press.

Dessoir, Max, Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst. Deutsche Literatur-Zeitung XXIX, 37. (12. Sept.) — 38. (19. Sept.)

Fischer, Ottokar, Kontroversa o vývoji lidského smyslu pro barvy. Poznámky k dějinám vědeckého problému. Zvláštni otisk z časopisu Ceská Mysl, ročnik IX. Čislo 1/2. Tiskem Dr. Ed. Grégra a syna v Praze. Nákladem vlastnim. (Die Diskussion über die Entwickelung des menschlichen Farbensinns; Bemerkungen zur Geschichte eines wissenschaftlichen Problems. Separatabzug aus der tschechischen Zeitschrift »Česká Mysl« IX, Nr. 1 u. 2.)

Gradenwitz, Alfred, Die Asymmetrie des menschlichen Gesichts. Das Magazin XII, 30. (25. Juli.)

Krueger, Felix, Die Theorie der Konsonanz. Eine psychologische Auseinandersetzung vornehmlich mit C. Stumpf und Th. Lipps. (Dritte Mitteilung.) Psychologische Studien (Wundt) IV, 3. S. 201—282.

Reinhard, Eugen, Der Ausdruck von Lust und Unlust in der Lyrik. Archiv für die gesamte Psychologie XII, 4. S. 481—545.

Salow, Paul, Der Gefühlscharakter einiger rhythmischer Schallformen in seiner respiratorischen Äußerung. Psychologische Studien (Wundt) IV, 1. u. 2. S. 1—75.

Schleich, Carl Ludwig, Der Rhythmus. Die neue Rundschau 11. (Nov.) S. 1586 bis 1598.

Udine, Jean d', La classification des timbres et les sons complémentaires. Bulletin Français de la Société Internationale de Musique IV, 7. (15. Juli.) S. 742 bis 767.

Utitz, Emil, Grundzüge der ästhetischen Farbenlehre. VIII, 156 S. gr. 8° mit 4 Abb. u. 2 Tab. Stuttgart, Ferdinand Enke. 4 M.

Velde, H. van de, Die Linie. Die neue Rundschau 7. (Juli.) S. 1035—1050.

II. Allgemeine Kunstwissenschaft.

1. Das künstlerische Schaffen.

Fischer, Ottokar, Die Träume des grünen Heinrich. (Prager deutsche Studien. Herausgeg. von Carl von Kraus u. August Sauer. 9. Heft.) Sonderabzug. 56 S. Prag, Carl Bellmann.

Friedrich, Paul, Der Fall Hebbel. Ein Künstler-Problem. 38 S. 8°. Leipzig, Xenien-Verlag. 1 M.

Gräf, H. G., Goethe über seine Dichtungen. Frankfurt a. M., Literarische Anstalt Rütten & Loening.

Rank, O., Der Künstler. Ansätze zu einer Sexual-Psychologie. Wien u. Leipzig, Hugo Heller. 56 S.

Spitteler, Carl, Mein Schaffen und meine Werke. Kunstwart XXI, 19. (Erstes Juli-Heft.) 4—9. — 20. (Zweites Juli-Heft.) 73—79.

Sommer, Robert, Goethe im Lichte der Vererbungslehre. 125 S. 8° mit 4 Abb. Leipzig, J. A. Barth. 3 M.

2. Anfänge der Kunst.

Kik, C., Die übernormale Zeichenbegabung bei Kindern. Zeitschrift für angewandte Psychologie und psychologische Sammelforschung II, 1 u. 2. S. 92—149.

3. Tonkunst und Mimik.

Bazailles, Albert, Musique et inconscience. Introduction à la psychologie de l'inconscient. VI, 320 S. 8°. Paris, Alcan.

Beyschlag, Adolf, Die Ornamentik der Musik. (Urtext klass. Musikwerke, heraus-

gegeben auf Veranlassung und unter Verantwortung der königl. Akademie der Künste zu Berlin. Suppl.-Bd.) VIII, 286 S. Lex. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 18 M., geb. 20 M.

Chamberlain, Houston Stewart, Das Drama Richard Wagners. Eine Anregung. VIII, 150 S. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 3 M., geb. 4 M.

Erckmann, Fritz, Sphärenmusik. Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft. IX, 12. (Sept.) 417–425.

Kienzl, Wilhelm, Im Konzert. Von Tonwerken und nachschaffenden Tonkünstlern empfangene Eindrücke. XVI, 312 S. gr. 8° mit 1 Fksm. Berlin, Allgemeiner Verein für deutsche Literatur. 5 M., geb. in Leinw. 6,50 M.

Kistler, Cyrill, Musiktheoretische Schriften. IV. Bd. Heilbronn a. N., C. F. Schmidt. 3 M., geb. 4 M.

Knosp, Gaston, Les chants d'amour dans la musique orientale. Bulletin Français de la Société Internationale de Musique IV, 7. (15. Juli.) 768—791.

Kobbé, Gustav, How to appreciate music. London, Sisley. 256 S. 12°. 5 sh.

Lange, D. de, Exposé d'une théorie de la musique. 75 S. gr. 8°. Paris, Fischbacher.

Maus, Octave, Divergences musicales. Mercure de France Nr. 266 (16. Juli.) S. 193—202.

Nef, Karl, Schriften über Musik und Volksgesang. (Bibliographie der schweizerischen Landeskunde. Herausgeg. von der Zentralkommission für schweizerische Landeskunde. — Fasz. V, 6 d.) XII, 151 S. 8°. Bern, K. J. Wyß. 1,80 M.

Programme Music, and after. Zeitschrift der internationalen Musik-Gesellschaft IX, 10/11. (Juli/August.) 350—353.

Prümers, Adolf, Die Prinzipien der Kinderlieder im Kunstlied. (Pädagogisches Magazin. Abhandlungen vom Gebiete der Pädagogik und ihrer Hilfswissenschaften. Herausgeg. von Friedr. Mann. — 332. Heft.) III, 23 S. 8°. Langensalza, H. Beyer & Söhne. 0,35 M.

Rolland, Romain, Musiciens d'autrefois. 306 S. 8°. Paris, Hachette & Co. 3,50 Fr.

Steinitzer, Max, Musikalische Strafpredigten. Veröffentlichte Privatbriefe eines alten Grobians. 2., stark verm. Aufl. 254 S. kl. 8°. München, Süddeutsche Monatshefte. 2,50 M.

Weber, Karl, Wie wird man musikalisch? Eine Anleitung, sich musikalisches Verständnis anzueignen, ohne Musik studiert zu haben. Leipzig, Modern medizinischer Verlag F. W. Gloeckner & Co. 2 M.

Zschorlich, Paul, Was ist moderne Musik? Ein Versuch. (Aus der »Hilfe«.) 16 S. 8°. Berlin, Buchverlag der »Hilfe«.

Altman, Georg, Heinrich Laubes Prinzip der Theaterleitung. Ein Beitrag zur Ästhetik der dramatischen Kunst im 19. Jahrhundert. (Schriften der literarhistorischen Gesellschaft Bonn. Herausgeg. von Berth. Litzmann. — V./VI., 81 S. gr. 8°. Dortmund, F. W. Ruhfus. 2 M., f. Mitgl. der Gesellsch. 1,60 M.

Archer, William, und Barker, H. Granville, »A national theatre«. 2. ed. London, Duckworth. 210 S. gr. 8°. 5 sh.

Aria, Elizabeth, Costume, fanciful, historical, and theatrical. 272 S. kl. 8°. London. 10 sh. 6 d.

Gaehde, Christian, Das Theater. Schauspielhaus und Schauspielkunst vom griechischen Altertum bis auf die Gegenwart. (Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen. — 230.) IV, 142 S. 8° mit 20 Abb. Leipzig, B. G. Teubner. 1 M., in Leinw. geb. 1,25 M.

Gregori, Ferdinand, Welt und Umwelt der Bühne. Das Literarische Echo X, 20. (15. Juli.)

Gregori, Ferdinand, Ein Kongreß für Theaterästhetik. Eine Anregung. Kunstwart XXII, 1. (Erstes Oktober-Heft.) 11—16.

Hirschberg, Herb., Aus der Mappe eines Dramaturgen. Heitere und ernste Plaudereien. (Dramatische Plaudereien. Herausgeg. von Herm. Paetel.) 88 S. kl. 8°. Berlin, H. Paetel. 1 M.

Hofherr, Alb., Thomas Rymers dramatische Kritik. (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. Herausgeg. von W. Wetz. I. Bd. — 1. Heft.) 165 S. 8°. Heidelberg, C. Winter. 4,20 M.

Kilian, Eugen, Regiesünden. Kunstwart XXI, 23. (Erstes September-Heft.) 269 bis 277. — 24. (Zweites September-Heft.) 336—346.

Kronacher, Alwin, Das Deutsche Theater zu Berlin und Goethe. Ein Beitrag zur Ästhetik der Bühne. (Literarische Zeitfragen. Herausgeg. von Herm. Graef. — Nr. 2.) 100 S. kl. 8°. Leipzig, Verlag für Literatur, Kunst und Musik. 1 M.

Künstlerisches Theater. Betrachtungen aus der Vogelperspektive von einem Clown. 31 S. 8°. Berlin, Oesterheld & Co. 0,50 M.

Littmann, Max, Das Münchener Künstlertheater. 39 S. gr. 8° mit Abb. München, L. Werner. Geb. in Leinw. 2 M.

Rodewald, Verena, Das »à part« im deutschen Schauspiel. Ein Beitrag zur Technik des Dramas. I. Teil: Das »à part« im Schauspiel des 16. Jahrhunderts. VIII, 202 S. gr. 8°. Heidelberg, Heidelberger Verlagsanstalt und Druckerei. (Hörning & Berkenbusch.) 3,60 M.

Stefan, Paul, Gustav Mahlers Erbe. Ein Beitrag zur neusten Geschichte der deutschen Bühne und des Herrn Felix v. Weingartner. III, 72 S. gr. 8°. München, H. v. Weber. 1 M.

Stern, Adolf, Zwölf Jahre Dresdner Schauspielkritik. Dresden, C. A. Koch. 5,50 M., geb. 6,50 M.

Theaterreform und Münchener Künstlertheater. München, Spiegel-Verlag. 1 M.

Vogt, Karl, Schauspielerkunst. Eine Hochschulfrage. 16 S. 8°. Berlin, Priber & Lammers. 0,50 M.

Weilen, Alex. v., Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart. (Schriften der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. — 3. Bd.) XI, 200 S. gr. 8°. Berlin, G. Reimer. 4,50 M., geb. 5,50 M.

Witkowski, Georg, Die Regisseure des Mittelalters. Das Literarische Echo X, 19. (1. Juli.)

4. Wortkunst.

Bastier, Paul, Victor Hugo und seine Zeit. Eine Einführung in das Studium des Dichters. 240 S. 8°. Leipzig, Xenien-Verlag. 3.50 M., geb. in Leinw. 5 M.

Baumgart, Hermann, »Elektra«, Betrachtungen über das Klassische und Moderne. Königsberg i. Pr., Gräfe & Unzer.

Berg, Leo, Heine—Nietzsche—Ibsen. Essays. 102 S. 8°. Berlin, Concordia. 1,50 M., geb. 2,30 M.

Bloedau, Karl Aug. v., Grimmelshausens Simplicissimus und seine Vorgänger. Beiträge zur Romantechnik des 17. Jahrhunderts. (Palaestra. Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie, herausgeg. von Alois Brandl, Gust. Roethe u. Erich Schmidt. — LI.) VI, 145 S. gr. 8°. Berlin, Mayer & Müller. 4 M.

Borinski, Karl, Deutsche Poetik. 3., verb. Aufl. Neudruck. (Sammlung Göschen. 40.) 164 S. kl. 8°. Leipzig, G. J. Göschen. Geb. in Leinw. 0,80 M.

Bytkowski, Sigmund, Gerhart Hauptmanns Naturalismus und das Drama. (Beiträge zur Ästhetik, herausgeg. von Theodor Lipps u. R. M. Werner. — 9. Heft.) VIII, 208 S. gr. 8°. Hamburg u. Leipzig, Leopold Voß.

Combarieu, Jules, Histoire du théâtre lyrique. La Revue Musicale 13. (1. Juli.) 369—374. — 15. (1. August.) 425—430.

Dowden, Edward, Goethes West-Eastern Divan. The Contemporary Review Nr. 511. (Juli.)

Dülberg, Franz, Stefan George. Ein Führer zu seinem Werke. 68 S. 8° mit 4 Taf. München, G. Müller. 2 M.

Eichentopf, Hans, Theodor Storms Erzählungskunst in ihrer Entwickelung. (Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft, herausgeg. von Ernst Elster. — Nr. 11.) VI, 62 S. gr. 8°. Marburg, N. G. Elwert. 1,60 M.

Falke, Konrad, Wenn wir Toten erwachen! Ein Beitrag zur Kenntnis Ibsens. 25 S. gr. 8°. Zürich, Rascher & Co. 1 M.

Friedrichs, Gust., Grundlage, Entstehung und genaue Einzeldeutung der bekanntesten germanischen Märchen, Mythen und Sagen. Leipzig, W. Heims. 12 M., geb. 14,50 M.

Gallwitz, B., Die romantischen Elemente in Heines Buch der Lieder. 32 S. gr. 8°. Rawitsch, Birkenstock. 0,50 M.

Gummere, F. B., The popular ballad. gr. 8°. London, Constable. 6 sh.

Harnack, Erich, Das Gift in der dramatischen Dichtung und in der antiken Literatur. Leipzig, F. C. W. Vogel. 3 M.

Hauser, Otto, Die chinesische Dichtung. (Die Literatur. Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen. Herausgeg. von Georg Brandes. — 34. Bd.) 67 S. kl. 8° mit 9 Vollbildern in Tonätzung. Berlin, Marquardt & Co. 1,50 M., geb. in Leder 3 M.

Jaffe, Siegfried, Die Vaganten und ihre Lieder. Progr. 38 S. gr. 8°. Berlin, Weidmann. 1 M.

Krumm, Johannes, Die Tragödie Hebbels. Ihre Stellung und Bedeutung in der Entwickelung des Dramas. (Hebbel-Forschungen. Herausgeg. von R. M. Werner u. W. Bloch-Wunschmann. — Nr. 3.) IV, 124 S. 8°. Berlin, B. Behr. 2,50 M.

Küchler, Walther, Französische Romantik. III, 118 S. 8°. Heidelberg, C. Winter. 2 M.

Leo, Friedrich, Der Monolog im Drama. Ein Beitrag zur griechisch-römischen Poetik. (Abhandlungen der königl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse. Neue Folge. X. Bd. — Nr. 5.) 124 S. Lex. 8°. Berlin, Weidmann. 8 M.

Lienhard, Fr., Wesen und Würde der Dichtkunst. (Deutsche Wiedergeburt. Schriften zur nationalen Kultur. Herausgeg. von Ernst Wachler. — 2.) 54 S. 8°. Zürich, Th. Schröter. 1 M.

Lublinski, Samuel, Shakespeares Problem im Hamlet. 88 S. 8°. Leipzig, Xenien-Verlag. 2 M., geb. in Leinw. 3 M.

Möller, Hans, Hebbel als Lyriker. Progr. III, 49 S. gr. 8°. Cuxhaven, A. Rauschenplat. 2 M.

Porten, v. der, Der Sieg des Monismus in der modernen Tragödie. (Flugschrift der Ortsgruppe Hamburg E. V. des deutschen Monistenbundes. — 2.) 29 S. 8°. Hamburg-Berlin, Verlag des deutschen Monistenbundes. 0,40 M.

Scheunert, Arno, Der junge Hebbel. Weltanschauung und früheste Jugendwerke

unter Berücksichtigung des späteren Systems und der durchgehenden Ansichten. (Beiträge zur Ästhetik. Herausgeg. von Theodor Lipps und Rich. Maria Werner. — XII.) XVI, 314 S. gr. 8°. Hamburg, L. Voß. 12 M.

Schmidt, Alfr. M., Einführung in die Ästhetik der deutschen Dichtung. Ein Handbuch für Schüler höherer Lehranstalten. Ausg. A. Für höhere Schulen, ausgeschlossen die Lehrerbildungsanstalten. VIII, 279 S. 8°. Geb. in Leinw. 2,60 M. — Ausg. B. Für Lehrerbildungsanstalten. VIII, 319 S. 8°. Ebenda. Geb. in Leinw. 3,20 M.

Schneider, Louis, Das französische Volkslied. Berlin, Marquardt & Co. 3 M.

Stahl, Sophus, Die Entwickelung der Affekte in der Lyrik der Freiheitskriege. 202 S. 8°. Leipzig, G. Fock. 3,50 M.

Ulrich, Paul, Gustav Freytags Romantechnik. (Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft. Herausgeg. von E. Elster. — Nr. 3.) VI, 133 S. 8°. Marburg.

Unger, Rudolf, Philosophische Probleme in der neueren Literaturwissenschaft. Ein Vortrag. München, Spiegel-Verlag. 30 S.

Vogt, Karl, Literarische Wanderungen. Nr. 2. Theater. Berlin, Priber & Lammers. 86 S.

Wittich, E., Homer in seinen Bildern und Vergleichungen. 71 S. 8°. Stuttgart, J. F. Steinkopf. 1,20 M.

5. Raumkunst.

Berlage, H. P., Grundlagen und Entwickelung der Architektur. Vier Vorträge, geh. im Kunstgewerbemuseum zu Zürich. VI, 122 S. Lex. 8° mit 29 Abb. Berlin, J. Bard. 3,50 M., geb. 5 M.

Bie, Oskar, Das Kunstgewerbe. (Die Gesellschaft. Sammlung sozial-psychologischer Monographien. Herausgeg. von Martin Buber. — XX.) Frankfurt a. M., Literarische Anstalt Rütten & Loening. 1,50 M., geb. in Leinw. 2 M.

Brinckmann, A. E., Platz und Monument. Untersuchungen zur Geschichte und Ästhetik der Stadtbaukunst in neuerer Zeit. VIII, 175 S. gr. 8° mit 49 Abb. Berlin, E. Wasmuth. 7 M., für Abonnenten der Zeitschrift »Der Städtebau« 5 M.

Endell, August, Die Schönheit der großen Stadt. (Kunst und Kultur. Herausgeg. von W. v. Oettingen. — 1. Bd.) 88 S. kl. 8° mit 3 Taf. Stuttgart, Strecker & Schröder. 1,60 M.

Geymüller, Heinrich Frhr. v., Friedrich II. von Hohenstaufen und die Anfänge der Architektur der Renaissance in Italien. München, F. Bruckmann. 1,50 M.

Hartmann, K. O., Stilkunde. (Sammlung Göschen. — 80.) 256 S. kl. 8° mit 7 Vollbildern u. 195 Textillustr. 4., unveränderte Aufl. Leipzig, G. J. Göschen. Geb. in Leinw. 0,80 M.

Haupt, Albrecht, Die älteste Kunst, insbesondere die Baukunst der Germanen, von der Völkerwanderung bis zu Karl dem Großen. Leipzig, H. A. Ludwig Degener. 20 M.

Hildebrandt, Hans, Die Architektur bei Albrecht Altdorfer. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte. — 99. Heft.) VII, 114 S. Lex. 8° mit 23 Abb. auf 17 Lichtdr.-Taf. Straßburg, J. H. E. Heitz. 8 M.

Hoelzel, Adolf, Über Wandmalerei. Die Rheinlande VIII, 8. (August.)

Kisa, Ant., Das Glas im Altertume. Unter Mitwirkung von Ernst Bassermann-Jordan. Mit einem Beitrag über Funde antiker Gläser in Skandinavien von Oskar Almgren. (Hiersemanns Handbücher. — III. Bd.) 3 Teile. XXI, 979 S. gr. 8° mit 19 Taf. u. 395 Abb. im Text. Leipzig, K. W. Hiersemann. 42 M., geb. in Leinwand 45 M.

Lange, Konrad, Schön und praktisch. Eine Einführung in die Ästhetik der angewandten Künste. (Führer zur Kunst. Herausgeg. von Herm. Popp. — 16. 17.) 117 S. 8°. Eßlingen, P. Neff. 1 M.

Lux, Jos. Aug., Über Ingenieur-Ästhetik. Deutsche Kunst und Dekoration XXIII, 175—187.

Lux, Jos. Aug., Das neue Kunstgewerbe in Deutschland. V, 250 S. gr. 8° mit 81 Taf. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 7 M., geb. 9 M.

Mayreder, Karl, Baugesetz und Baukunst. Ein Vergleich der Bauordnungen von Berlin, London, Paris, Rom und Wien. Vortrag, geh. am VIII. internationalen Architektenkongreß in Wien am 19. Mai 1908. (Aus: »Schlußbericht des Kongresses«.) 22 S. Lex. 8°. Wien, Lehmann & Wentzel. 1 M.

Mebes, Paul, Um 1800. Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwickelung. 2. Bd. München, F. Bruckmann. 20 M.

Michel, Wilhelm, Vom Monumentalen. Deutsche Kunst und Dekoration XXII, 381—389.

Michel, Wilhelm, Die angewandte Kunst auf der Szene. Deutsche Kunst und Dekoration XXII, 146—148.

Muthesius, Die Einheit der Architektur. Betrachtungen über Baukunst, Ingenieurbau und Kunstgewerbe. Vortrag. (Berliner Vorträge. — IV.) 63 S. 8°. Berlin, K. Curtius. 1,50 M.

Naumann, Fr., Deutsche Gewerbekunst. Schöneberg, Buchverlag der »Hilfe«. 0,80 M., geb. 1,20 M.

Poppenberg, Fel., Buchkunst. (Die Kunst. Sammlung illustrierter Monographien. Herausgeg. von Rich. Muther. — 57. u. 58. Bd.) 152 S. kl. 8° mit 6 Vollbildern. Berlin, Marquardt & Co. 3 M., geb. in Leder 5 M.

Schaukal, Richard, Gegen das Ornament. Deutsche Kunst und Dekoration XXII, 12—15.

Scheffers, Otto, Ein Beitrag zum Städtebau. Deutsche Kunst und Dekoration XXIII, 148—152.

Schweickhardt, Frdr., Der neue Stil. Kulturhistorische Studie. Leipzig, Verlag für Literatur, Kunst und Musik. 2 M., geb. 3 M.

Toussaint, Elisabeth, Vom Frauenkleide. Kunstwart XXI, 20. (Zweites Juli-Heft.) 65—71.

Utitz, Emil, Der neue Stil. Ästhetische Glossen. Deutsche Kunst und Dekoration XXIII, 68—78.

Ziller, C. A., Die Bildnerkunst. Bildhauerei und die Plastik im Kunstgewerbe. Das Material, Werkzeuge, Hilfsmittel und Geräte in ihrer Anwendung, beschrieben unter fachmännischer Korrektur und Hilfe; dargestellt in 36 Abbildungen und fünferlei Druckverfahren. Handbuch für Kunstfreunde, Schüler und Lehrlinge. 83 S. Lex. 8°. Leipzig, M. Ruhl. 3 M., geb. 3,75 M.

Zimmermann, Ernst, Porzellankunst. Deutsche Kunst und Dekoration XXII, 42—59.

6. Bildkunst.

Brand, Georg, Anton Klamroth. Ein Beitrag zur Geschichte der Pastellmalerei. 68 S. gr. 8° mit 9 Taf. Leipzig, G. Wigand. 2 M.

Church, A. K., Farben und Malerei. Nach der 3. Aufl. von »The chemistry of paints and painting« übersetzt und bearbeitet von M. u. W. Ostwald. (Sammlung maltechnischer Schriften. Herausgeg. von Ernst Berger. — III. Bd.) XI, 376 S. 8°. München, G. D. W. Callwey. 5 M.

Cohn, William, Stilanalysen als Einführung in die japanische Malerei. 170 S. gr. 8° mit 18 Lichtdrucktafeln. Berlin, Oesterheld & Co. 6,50 M., geb. 8 M.

Czapek, Rudolph, Grundprobleme der Malerei. Ein Buch für Künstler und Lernende. 183 S. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann.

Fuchs, Eduard, Geschichte der erotischen Kunst. Erweiterung und Neubearbeitung des Werkes »Das erotische Element in der Karikatur« mit Einschluß der ernsten Kunst. XXII, 412 S. Lex. 8° mit 385 Illustr. u. 36 Beilagen. Privatdruck. Berlin, A. Hofmann & Co. Geb. in Leinw. 30 M., Luxusausg. 50 M.

Heilbut, Emil, Der Maler Wilhelm Busch. Die neue Rundschau 12. (Dezember.) 1836—1838.

Justi, Carl, Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens. 2. (Schluß-) Band. V, 364 S. Lex. 8° mit 77 Abb. u. 1 Taf. Berlin, G. Grote. 10 M., geb. 12 M.

Kekule v. Stradonitz, Reinhard, Die Vorstellungen von griechischer Kunst und ihre Wandlung im 19. Jahrhundert. Rektoratsrede. (Neuer Abdr.) 43 S. 8°. Berlin, G. Reimer. 0,80 M.

Krapf, Ant., Das Problem der Bindung in der bildenden Kunst. X, 127 S. 8° mit 44 Abb. im Text und auf 20 Taf. Straßburg, J. H. E. Heitz. 3,50 M., geb. 4,20 M.

Michel, Wilhelm, Goethe und die bildende Kunst. Deutsche Kunst und Dekoration XXII, 61—64.

Münsterberg, Oskar, Zwei chinesische Maler. Zeitschrift für bildende Kunst N. F. XX, 1. (Okt.) 16—21. — 2. (Nov.) 29—34.

Münsterberg, Oskar, Japans Kunst. III, 104 S. Lex. 8° mit 161 Abb. und 8 farb. Taf. Braunschweig, G. Westermann. Geb. in Leinw. 4,50 M.

Muschner, Georg, Von der deutschen Tiermalerei. Deutsche Kunst und Dekoration XXII, 300—303. — Zur Tierplastik. Eine Ergänzung. Ebenda XXIII, 27—31.

Nohl, Hermann, Die Weltanschauungen der Malerei. Mit einem Anhang über die Gedankenmalerei. VIII, 79 S. gr. 8°. Jena, E. Diederichs. 2 M., geb. 3 M.

Schoenbeck, Rich., Das Pferd und seine Darstellung in der bildenden Kunst vom hippologischen Standpunkt aus. X, 203 S. 32 : 23,5 cm mit 321 Abb. und 45 Taf. Leipzig, F. Engelmann. Geb. in Leinw. 28 M.

Schönermark, Gustav, Der Kruzifixus in der bildenden Kunst. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes. — 62. Heft.) VI, 85 S. Lex. 8° mit 100 Abb. Straßburg, J. H. E. Heitz. 11 M., geb. in Leinw. 12 M.

Templeton, H. S., Anleitung zur Ölmalerei. Aus dem Englischen von O. Straßner. 2. Aufl.. VII, 51 S. 8°. Eßlingen, P. Neff. 1,20 M.

Thode, Henry, Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke. 2 Bde. Als Anhang zu dem Werke: Michelangelo und das Ende der Renaissance, dessen 4. u. 5. Bd. XI, 544 u. IX, 565 S. Lex. 8°. Berlin, G. Grote. 24 M., geb. 28 M.

Veth, Jan, Rembrandts Leben und Kunst. Leipzig, E. A. Seemann. 3 M.

Wendel, Georg, Der Schönheitsbegriff in der bildenden Kunst. 87 S. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. 1,50 M., geb. 2,20 M.

7. Die geistige und soziale Funktion der Kunst.

Börner, Wilhelm, Die Schundliteratur und ihre Bekämpfung. Referat. Zentralverband der deutsch-österreichischen Volksbildungsvereine. Wien I., Tegethoffstr. 4. 0,30 M.

Bredt, E. W., Empfindungsbequemlichkeit. (Kunst und Wirtschaft.) Deutsche Kunst und Dekoration XXIII, 138—146.

Bredt, E. W., Moderne Kunst und der Staat. Deutsche Kunst und Dekoration XXIII, 188—200.

Deutsche Kunsterziehung. Im Auftrage des deutschen Landesausschusses für den III. internationalen Kongreß zur Förderung des Zeichen- und Kunstunterrichts (London 1908) veröffentlicht. Mit Schülerzeichnungen aus Preußen, Bayern, Sachsen und Hamburg auf 16 Tafeln. IV, 62 S. gr. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. Kart. 2 M.

Göhler, Georg, Über musikalische Kultur. Vortrag, mit einem Nachwort. 48 S. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 0,75 M.

Gurlitt, Ludwig, Die Mütter als Erzieherinnen zur Kunst. Kind und Kunst, N. F. III, 1. S. 12/13.

Hahn, R., Herbarts Ästhetik und der Kunstanschauungsunterricht in der Volksschule. (Pädagogisches Magazin. Abhandlungen vom Gebiete der Pädagogik und ihrer Hilfswissenschaften. Herausgeg. von Friedr. Mann. — 350. Heft.) 24 S. 8°. Langensalza, H. Beyer & Söhne. 0,30 M.

Hansen, Fritz, Die graphischen Künste und das neue Recht. Berlin, Papierindustrieller Verlag. 1 M.

Havelmüller, Moderne Kunst und Überkunst in unmodernem Lichte. Berlin, Mayer & Müller. 0,80 M.

Herold, Thdr., Moderne Literatur und Schule. Mit einem Verzeichnis literarisch wertvoller Prosabücher. 1.—3. Taus. 43 S. kl. 8°. Leipzig, M. Hesse. 0,20 M.

Hertel, Eugen, Das Transzendentale in Richard Wagners Dichtungen. 2. Aufl. 34 S. kl. 8°. München—Regensburg, Verlagsanstalt vorm. G. J. Manz. 0,50 M.

Jäger, Herm., Die gemeinsame Wurzel der Kunst, Moral und Wissenschaft. Berlin, Alexander Duncker. 3,50 M., geb. 4,50 M.

Jedliczka, Friedrich, Musik und Leben. Aphorismen und Sentenzen. 71 S. 8°. Laibach, I. v. Kleinmayr & F. Bamberg. 1 M.

Kleinert, Paul, Musik, Religion, Gottesdienst. Leipzig, J. F. Hinrichs. 2 M.

Köhler, Karl, Die Naturholzarbeit als Volkskunst. 2. Heft. Leipzig, Frankenstein & Wagner. 1,50 M.

König, Karl, Rhythmus, Religion, Persönlichkeit. 174 S. 8°. Jena, E. Diederichs. 3 M., geb. 4 M.

Münz, Bernhard, Ibsen als Erzieher. 91 S. 8°. Leipzig, Xenien-Verlag. 2 M., geb. in Leinw. 3 M.

Muschner, Georg, Kunst und Welt. Deutsche Kunst und Dekoration XXIII, 202—207.

Müßler, Fel., Wilhelm v. Humboldts pädagogische Ansichten im Lichte seiner ästhetischen Lebensauffassung. (Pädagogisches Magazin. Abhandlungen vom Gebiete der Pädagogik und ihrer Hilfswissenschaften. Herausgeg. von Frdr. Mann. — 340. Heft.) V, 114 S. 8°. Langensalza, H. Beyer & Söhne. 1,50 M.

Nordhausen, Richard, Kunst und Sport. Kunstwart XXI, 24. (Zweites September-Heft.) 329—332.

Rusch, Richard, Die Geschichte der Kunst und ihre Beziehungen zur ethischen Geschichte der Menschheit. Programmatische Studie einer allgemeinen vergleichenden Kunstgeschichte. 8 S. 8°. Innsbruck (Schillerstr. 4), Selbstverlag. 1 M.

Schaukal, R., Zur Ästhetik der Ausstellungen. Eine Glosse. Deutsche Kunst und Dekoration XXII, 278—280.

Schreiber, H., Für das Formen in den unteren Klassen an der Hand von Sätzen wider dasselbe. (Pädagogisches Magazin. Abhandlungen vom Gebiete der Päda-

gogik und ihrer Hilfswissenschaften. Herausgeg. von Frdr. Mann. — 329. Heft.) 23 S. 8°. Langensalza, H. Beyer & Söhne. 0,30 M.

Schücking, Levin Ludw., Shakespeare im literarischen Urteil seiner Zeit. VIII, 196 S. 8°. Heidelberg, C. Winter. 5 M.

Schulze, Otto, Künstlerische Begabung und künstlerische Erziehung. Deutsche Kunst und Dekoration XXII, 24—28.

Schulze-Berghof, Paul, Die Kulturmission unserer Dichtkunst. Studien zur Ästhetik und Literatur der Gegenwart. 432 S. gr. 8°. Leipzig, F. Eckardt. 5 M., geb. 6,50 M.

Sombart, Werner, Kunstgewerbe und Kultur. Berlin, Marquardt & Co. 3 M., geb. in Leder 5 M.

Stoessl, Otto, Gottfried Keller als Erzieher. (Zum 19. Juli.) Die Gegenwart 29. (18. Juli.)

Szirtes, Art., Die Kunst des Lebens. 1. Buch. 84 S. kl. 8°. Charlottenburg, Virgilius-Verlag. 1 M.

Thomas-San-Galli, Wolfgang A., Musik und Kultur. Betrachtungen und Gespräche für Laien, Musikfreunde und Künstler. Mit einem Geleitwort und dem Bilde des Verfassers. (Bibliothek der Gesamtliteratur des In- und Auslandes. — 2104. 2105.) VIII, 137 S. kl. 8°. Halle, O. Hendel. 0,25 M., geb. 0,50 M.

Weidenmüller, Hans, Vom sprachlichen Kunstgewerbe. Eine Arbeit über Sprache und Schrift in unserem öffentlichen Leben. 13 S. 8°. Berlin-Schöneberg, Verlag der »Hilfe«. 0,30 M.

Wilms, N., Kunsterziehung. Das Magazin XII, 31. (1. August.)

Wulffen, Erich, Gerhart Hauptmann vor dem Forum der Kriminalpsychologie und Psychiatrie. Naturwissenschaftliche Studien. 208 S. 8°. Breslau, A. Langewort. kart. 2 M., geb. 3 M.

Wurm, Alois, Shakespeares Hamlet in seinen Beziehungen zur christlich-mittelalterlichen und neuzeitlichen Kultur. (Frankfurter zeitgemäße Broschüren. Gegründet von Paul Haffner, Johs. Janssen und E. Th. Thissen. 27. Bd. — 10.) 34 S. gr. 8°. Hamm, Breer & Thiemann. 0,50 M.

Zergiebel, M., Die Bildung des persönlichen Stils in der Volksschule. Dresden, Alwin Huhle. 1 M.

Neue Zeitschriften und Sammelwerke.

Kind und Kunst. Illustrierte Monatshefte für Schule und Haus. Begründet von Hofrat Alexander Koch, Darmstadt. Neue Folge. Schriftleitung: A. Jaumann, Berlin-Friedenau, Rotdornstr. 8. Verlagsanstalt Adolf Stenzel. Geschäftsstelle: Breslau I.

III. Jahrgang. Heft 1. Oktober 1908. Jährlich 12 M. Einzelhefte 1,25 M.

Neue musikalische Rundschau. Zeitschrift für Musik, Theater und Literatur. (Bisher unter dem Titel: »Musikalische Rundschau«.) Redakteur: Otto Keller.

1. Jahrgang. Juni-Dezember 1908. 21 Hefte. (1. u. 2. Heft. Je 17 S. mit 1 Taf.) gr. 8°. München, Dr. Heinrich Lewy. 3 M.

Richard Wagner. Illustrierte Blätter für Wagnersche Musik, Kunst und Literatur. Herausg.: A. Schlesinger und M. Patkiewicz. Red.: E. Klampfl.

1. Jahrgang. Oktober 1908 bis September 1909. 24 Nummern. (Nr. 1. 16 S. mit Abb.) Lex. 8°. Wien, Huber & Lahme Nachf. 10 M., Einzelnummern 0,50 M. Spezialhefte 1 M.

Deutsche Theater-Zeitschrift. Herausg.: Gust. May d. J. und Karl Ludwig Schröder. Verantwortlich: Gust. May und Paul Lenz.

1. Jahrgang. Oktober-Dezember 1908. 13 Hefte. (1. Heft. 16 S. mit 1 Bildnis.) 30,5 : 23 cm. Berlin, Deutscher Theater-Verlag. 3 M., Einzelhefte 0,30 M.

Kunst der Gegenwart. 1. Jahrgang. Berlin, Internationaler Buch- und Kunstverlag. Jeder Band 5 M.

1. Bd. Rud. Klein, Lovis Corinth.
2. Bd. Edward Hutton, William Hogarth. 60 S.
3. Bd. Georges Grappe, Edgar Degas. 60 S.

Literarische Zeitfragen. Herausgegeben von Hermann Graef. kl. 8°. Leipzig, Verlag für Literatur, Kunst und Musik. Je 1 M.

Nr. 1. Karl G. Rendtorff, Hauptmanns Kaiser Karls Geisel. Eine kritische Würdigung. 54 S.

Nr. 2. Alwin Kronacher, Das deutsche Theater zu Berlin und Goethe. Ein Beitrag zur Ästhetik der Bühne. 100 S.

Moderne Dramatik in kritischer Beleuchtung. In Einzeldarstellungen herausgegeben von Richard Elsner. 8°. Berlin, L. M. Barschall. Jedes Heft 0,30 M.

1. Frank Wedekind, Frühlings Erwachen. 24 S.
2. Max Halbe, Jugend. 26 S.
3. Ernst v. Wildenbruch, Die Rabensteinerin. 24 S.
4. Ernst Hardt, Tantris der Narr. 23 S.

VII.

Die Methode der Ästhetik.

Von

August Döring.

1. Das Grundproblem der Ästhetik.

Die Frage nach der richtigen Methode einer Wissenschaft ist auf jeden Fall abhängig von dem, was durch die betreffende Wissenschaft geleistet werden soll. Die Ästhetik wird vielfach für eine normative Disziplin ausgegeben, wobei es freilich meist an der erforderlichen Schärfe in der Bestimmung des Wesens einer normativen Disziplin fehlt. Von einer normativen Disziplin im strengen Sinne kann nur da die Rede sein, wo ein auf Verwirklichung von Zwecken gerichtetes Schaffen oder Handeln in Betracht kommt. Solchem Schaffen oder Handeln Regeln, Normen vorzuschreiben, deren Befolgung die Realisierung des erstrebten Zweckes verbürgt, ist Aufgabe einer normativen Disziplin. Ihre Imperative sind nicht kategorische, sondern hypothetische, d. h. sie gelten nur unter der Voraussetzung, daß ein gewisser Zweck realisiert werden soll. Das Grundproblem ist daher auch bei der normativen Disziplin ein theoretisches. In erster Linie muß über das Wesen des zu verwirklichenden Zweckes volle Klarheit geschafft werden, ehe über die zu seiner Realisierung in Bewegung zu setzenden Mittel Regeln abgeleitet werden können.

Diese strenge Fassung der normativen Disziplin auf die Ästhetik angewandt, so ergibt sich, daß sie als normative Disziplin nur eine Disziplin für den schaffenden Künstler sein könnte. Sie würde diesem in einem System von Regeln die Mittel an die Hand geben, um den von ihm erstrebten Zweck, die — freilich ja noch erst zu ermittelnde — spezifische Kunstwirkung zu erzielen. Ein bedeutsames Stück einer normativen Ästhetik in diesem Sinne ist uns in dem von der Tragödie handelnden Abschnitte der Aristotelischen Poetik (c. 6—22) erhalten, wo freilich das Verständnis durch den Ausfall der Erläuterung der Zweckbestimmung (Katharsis) für uns recht erschwert wird. Doch besitzen wir hinreichende Mittel, um diese Lücke in ausreichender Weise auszufüllen, und da ergibt sich dann, daß der Ästhe-

tiker Aristoteles keineswegs, wie ihm nachgeredet wird, als eigensinniger, tyrannisch willkürlicher Gesetzgeber des tragischen Dichters auftritt, sondern daß er seine Regeln durchweg mit vollkommener praktischer Folgerichtigkeit aus dem zu erreichenden Zwecke, also ganz im vorstehend erörterten Sinne der normativen Disziplin oder »*techne*« ableitet.

Daß die Ästhetik als normative Disziplin in diesem Sinne nichts mit dem ästhetisch Genießenden zu tun hat, muß sich aus dem vorstehend Erörterten ohne weiteres ergeben. Fehlt ja doch beim Genießenden der zu realisierende Zweck und ein Schaffen, für das aus solchem Zwecke die Regeln abgeleitet werden könnten! Es bliebe da nur der krasse Widersinn eines tyrannischen Gebotes: Du sollst und mußt bei diesem oder dem ästhetische Lust empfinden! Hier ist ja nun allerdings der Punkt, von wo aus in den Begriff einer normativen Ästhetik eine gewisse Unklarheit eindringt. Und zwar durch Verwechslung von normativ und normal, durch unberechtigtes Eindringen des berechtigten Gedankens in den Begriff der normativen Ästhetik, daß beim normal Organisierten gegenüber dem wirklichen ästhetischen Objekt die ästhetische Lustwirkung mit Sicherheit erwartet werden kann. Diese Erwartung ist aber keineswegs, wie Kant will, eine Zumutung. Sie besagt nur das Eintreffen einer gewissen Wirkung bei dem normal Organisierten, mit der normalen Menschennatur Ausgestatteten; sie ist keine Zumutung, kein Sollen, sondern nur eine Naturgesetzlichkeit, und auch diese nur im Sinne eines Ideals, auf dessen Zutreffen im tatsächlichen Verlaufe niemals mit Sicherheit gerechnet werden kann.

Halten wir also diesen Begriff des normalen Eintreffens der ästhetischen Wirkung ganz beiseite! Was aber die Ästhetik als normative Disziplin betrifft, so wäre es ja, wie schon das Beispiel des Aristoteles zeigt, an sich möglich, sie in diesem Sinne zu behandeln. Aber es ist weder ratsam noch erforderlich, so zu verfahren.

Nicht ratsam aus mehreren Gründen. Zunächst hat die ästhetische Erkenntnis nicht nur für den Künstler Bedeutung, sondern auch für den ästhetisch Genießenden. Auch er will über das Wie und Warum des ästhetischen Genusses sich Rechenschaft geben, will den dunklen Gefühlszustand der ästhetischen Lust in ein begründetes Geschmacksurteil umwandeln, dem eben die Normalität, die menschliche Allgemeingültigkeit, beiwohnt. Ferner aber wird häufig genug der Künstler wenig geneigt und auch wenig befähigt sein, sich bei seinem aus der Tiefe des Unbewußten aufsteigenden Schaffen durch bewußt angewandte Regeln leiten zu lassen. Und endlich drittens deckt sich das ästhetische Objekt keineswegs mit der Produktion des Künstlers;

es findet sich auch in der weiten Sphäre der Wirklichkeit, in Natur und Leben, so daß es eine unzulässige Verengerung der Aufgabe der Ästhetik ist, sie nur auf den schaffenden Künstler abzustellen.

Aber es ist auch nicht erforderlich, bis zum Systeme der Regeln vorzuschreiten. Wollten wir trotz den angeführten durchschlagenden Gegengründen dies tun, so würden wir auch auf diesem Wege als zunächst und vorab zu erledigende Aufgabe das theoretische Problem des Wesens der zu erzielenden Wirkung finden. Es müßte auch für die Leitung des schaffenden Künstlers festgestellt werden, von welcher besonderen Art die spezifisch ästhetische Wirkung ist und welche Eigenschaften dem ästhetischen Objekte beiwohnen müssen, damit es befähigt sei, solche Wirkungen auszulösen. Dieses theoretische Problem entspricht auch dem Interesse des bloß Genießenden: es setzt ihn in den Stand, sein instinktives Lustgefühl in ein begründetes Geschmacksurteil umzusetzen. Und auch vom Interesse des schaffenden Künstlers aus liegt kein zwingender Grund vor, über dieses theoretische Grundproblem hinaus zur Ableitung der Regeln des Schaffens fortzuschreiten. Will er mit bewußter Anwendung der zweckdienlichen Mittel schaffen, so kann es ihm keine besondere Schwierigkeit bereiten, vom Wesen des ästhetischen Objektes und den diesem Wesen gemäßen, von ihm ausgehenden Lustwirkungen aus die für sein Schaffen maßgebenden Regeln selbst abzuleiten. Es wäre also auch für eine auf Normen für den Künstler abzielende Ästhetik nicht unbedingt erforderlich, über die theoretische Feststellung des Wesens der ästhetischen Wirkung und der durch diese geforderten Beschaffenheit des ästhetischen Objekts hinauszugehen.

Jedenfalls ist so die Feststellung des Grundproblems der Ästhetik gewonnen, die auch dann gültig bleibt, wenn die Ästhetik die erweiterte Aufgabe verfolgt auch dem Genießenden ein Orientierungsmittel an die Hand zu geben, und das ästhetisch Wirksame nicht nur des Kunstwerks, sondern auch in Natur und Leben verständlich zu machen. Und zwar tritt uns bei diesem Grundproblem nun sofort jene Doppelseitigkeit entgegen, die in der vielerörterten methodologischen Frage ihren Ausdruck gefunden hat, ob die Ästhetik psychologisch das Wesen des ästhetischen Lustzustandes, oder objektiv die Beschaffenheit des ästhetischen Objekts festzustellen habe, respektive ob sie von dem einen oder dem anderen dieser beiden Punkte ihren Ausgang nehmen soll. In Wirklichkeit liegt hier keine Alternative, kein Entweder-Oder vor. Zwischen der seelischen Wirkung und der Beschaffenheit des ästhetischen Objekts besteht ein unlösbarer Zusammenhang. Jene ist von dieser abhängig, durch sie bedingt, und es ist an sich ganz gleichgültig, ob wir von der Seite des Wirkenden oder von der Seite

der Wirkung unseren Ausgangspunkt nehmen. Nur liegt es in der Natur der Sache, daß das im Bewußtsein unmittelbar Gegebene, das Erlebnis, unserer Wahrnehmung und Beobachtung am nächsten liegt. Und da nun ferner von vornherein angenommen werden darf, daß sowohl auf der Seite des Objekts als auf der der seelischen Wirkung allem Ästhetischen gewisse übereinstimmende Merkmale zukommen werden, so steht nichts im Wege, dieser Einheit auch durch eine einheitliche Bezeichnung einen Ausdruck zu geben. Trotz des Einspruchs mehrerer Ästhetiker liegt kein Bedenken vor, hierfür auf der Seite des Objekts den Ausdruck das Schöne zu wählen, auf der Seite des seelischen Vorganges aber vom ästhetischen Genuß zu reden. Damit wäre also das Grundproblem der Ästhetik gefunden. Es handelt sich um die theoretische Frage nach dem Wesen und den Arten des Schönen mit der Maßgabe, daß die Lösung derselben in erster Linie auf dem seelischen Gebiete als Lösung der Frage nach dem Wesen des ästhetischen Genusses gefunden werden muß.

Mit dieser Bestimmung des Grundproblems ist dann auch der Ausgangspunkt für die Frage der Methode gefunden. Welches Verfahren muß angewandt werden, um auf die Frage nach dem Wesen des Schönen respektive des ästhetischen Genusses eine einheitliche und menschlich-allgemeingültige Antwort zu finden?

2. Ein Blick auf die verschiedenen Verfahrungsweisen der modernen Ästhetik.

Nur in flüchtiger Skizzierung kann an dieser Stelle ein Überblick über die Mannigfaltigkeit der im Verlaufe der neueren Ästhetik angewandten Verfahrungsweisen gegeben werden. Epochemachend und einschneidend ist für diese Entwickelung das Erscheinen von Fechners Vorschule der Ästhetik (1876). Die dieser vorangehende Ästhetik ist die »Ästhetik von oben«, d. h. diejenige Gestalt der Ästhetik, die unter dem Einflusse der einander ablösenden philosophischen Systeme, ihrer metaphysischen oder erkenntnistheoretischen Prinzipien, das Wesen des Schönen zu bestimmen unternimmt. So ist schon versucht worden, die Ästhetik des französischen Klassizismus (Boileau) mit dem Descartesschen Rationalismus in Zusammenhang zu bringen [1]). So steht ferner die englische Ästhetik des 18. Jahrhunderts unter dem Einflusse des Lockeschen Empirismus und Deismus. Charakteristisch

[1]) Eug. Krantz, *Essai sur l'Esthétique de Descartes, étudiée dans les rapports de la doctrine cartésienne avec la littérature classique française au dix-septième siècle,* Paris 1882, 371 S.

für die Ästhetik der Hutcheson, Home, Burke u. a. ist in erster Linie die empirisch-psychologische Bestimmung des ästhetisch Wirksamen und zwar durchweg in dem Sinne, daß eine Mehrheit von Arten ohne Zurückführung auf ein einheitliches Prinzip aufgezeigt wird. Man kann hier von einer pluralistischen Ästhetik reden. Als ein bis auf die Gegenwart wirksames Erbteil dieser Verfahrungsweise ist durch Kant die Burkesche Zweiteilung der ästhetischen Prinzipien in das Schöne und Erhabene in die deutsche Ästhetik übergegangen. Das Medium seiner Bekanntschaft mit dieser Zweiteilung, die sich schon in den »Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen« (1764) zeigt, war offenbar nicht erst die 1773 bei Hartknoch erschienene Übersetzung der Burkeschen Schrift, sondern ein Referat von Mendelssohn, das auf Grund der ersten anonymen Auflage der Burkeschen Schrift bereits 1758 in der »Bibliothek der schönen Wissenschaften« erschien.

Durchweg knüpft sich sodann an dies pluralistische Verfahren der Nachweis der Nützlichkeit der ästhetischen Empfänglichkeit der menschlichen Organisation für die reale Lebensführung, woran sich dann weiter der Hinweis auf die Weisheit und Güte des Schöpfers anschließt, die den Menschen mit dieser so nützlichen Empfänglichkeit ausgestattet hat. Diese englische Ästhetik ist sekundär utilitarisch-deistisch, ein Stück Theodizee.

Im Anschluß an die Leibniz-Wolffsche Erkenntnisweise durch Begriffsanalyse entdeckt sodann Alex. Baumgarten auch in der verworrenen Erkenntnis der Sinne ein Analogon der begrifflichen Erkenntnis. Die Lust aus dem Schönen ist weiter nichts als die Freude über die Vollkommenheit des Begrifflichen, wie sie auch in dieser unvollkommenen Erscheinungsweise des Sinnenfälligen zu Tage tritt. Das Schöne ist *perfectio phaenomenon.* Dieses anschaulich Vollkommene als Analogon und Vorstufe des begrifflich Vollkommenen kann aber offenbar nichts anderes sein, als das Typische, und so haben wir Baumgarten als den ersten Vorläufer, ja Anfänger des ästhetischen Idealismus zu betrachten.

Kant wendet seine Transzendentalphilosophie auch auf das Ästhetische an. So schon in der äußeren Anordnung der Untersuchung, indem er namentlich die in der theoretischen Kritik gewonnenen vier Kategorientitel (Quantität, Qualität, Modalität, Relation) der Untersuchung zu Grunde legt. Inhaltlich aber tritt die stärkste Tendenz des Transzendentalismus, die auf Apodiktizität auf Grund der Apriorität, auch in der Ästhetik zu Tage. Denn es wird zwar das Wesen des Schönen darin gesetzt, daß es die beiden Erkenntniskräfte, Verstand und Sinnlichkeit, in harmonischer Weise ins Spiel setzt (eine Bestimmung, in

der wir unschwer die beliebte Definition des Schönen als der Einheit in der Mannigfaltigkeit wiedererkennen), die wahre ästhetische Lust soll aber erst aus der Einsicht entspringen, daß dies harmonische Zusammenwirken der beiden Erkenntniskräfte im gegebenen Falle jedermann zugemutet werden kann, d. h. sie beruht auf der Erkenntnis der Allgemeingültigkeit des ästhetischen Erlebnisses.

Nach der Ästhetik des Panlogismus, dem ästhetischen Idealismus, ist das Schöne der in einem sinnlich Einzelnen als sinnenfälliger Verwirklichung der Idee oder der Ideen sich manifestierende Allgeist. Auch Schopenhauer gehört hierher, vermöge der Inkonsequenz, mit der er den blinden Willen Ideen aus sich erzeugen läßt. Wieder anders liegt dann die Sache bei v. Hartmann, dem letzten Epigonen des ästhetischen Idealismus (1887). Er kann mit mehr Recht als Schopenhauer das Schöne aus dem Weltgrund ableiten, da dieser bei ihm neben dem blinden Willen ein logisches Prinzip in sich schließt.

Dieser Abhängigkeit des Ästhetischen von metaphysischen Gesichtspunkten setzt dann Fechner seine Forderung einer Ästhetik von unten entgegen. Wir finden in der nachfechnerschen Zeit zwei Gruppen ästhetischer Bestrebungen, von denen namentlich die an zweiter Stelle zu behandelnde, die experimentelle Ästhetik, ihre hauptsächlichsten Anregungen von Fechner erhalten hat.

Zunächst aber tritt uns in der neuesten Zeit eine Gruppe von Bestrebungen entgegen, die zwar auch, wie die Ästhetik von oben, ein einheitliches Prinzip des Schönen sucht, aber auf empirischer Grundlage und ohne deduktiven Zusammenhang mit metaphysischen Prinzipien. Charakteristisch für diesen Wandel ist Fr. Th. Vischer, seinerzeit der klassische Vertreter des ästhetischen Idealismus, dann (1873) sich selbst desavouierend und in den ebenfalls aus den Siebzigerjahren stammenden »Vorträgen zur Einführung in die Ästhetik«, nach fragmentarischen Aufzeichnungen von Rob. Vischer herausgegeben (»Das Schöne und die Kunst«, 1892), unter Verzicht auf ein einheitliches Prinzip und systematischen Zusammenhang sich in mehr populärer Haltung auf geistvolle Reflexionen beschränkend.

Es würde zu weit führen, die hier sich anschließenden, ein einheitliches Prinzip der ästhetischen Wirkung aufstellenden Ästhetiker im einzelnen zu charakterisieren. Es sind in chronologischer Abfolge hauptsächlich folgende: Konrad Lange und Jonas Cohn 1901, letzterer in einer »Allgemeinen Ästhetik« auf die Aufstellung eines Prinzips sich beschränkend, Karl Groos 1892 und 1902, der geistvolle, aber an eine unmögliche Psychologie anknüpfende dänische Physiologe Karl Lange, dessen Ästhetik nach seinem Tode von Kurella zu-

erst deutsch herausgegeben wurde (1903), Witasek (1904), wie Cohn sich mit der Prinzipienlehre begnügend, und endlich die beiden Riesenwerke von Lipps (2 Bände, 1903 und 1906) und Volkelt (bisher nur Band I erschienen, 1905), von denen der erstere das ästhetisch Wirksame ganz auf »Einfühlung« zurückführt, vermöge deren wir im ästhetischen Genuß tatsächlich uns selbst genießen, der letztere aber ein überaus kompliziertes System der Vorgänge beim ästhetischen Genießen aufstellt.

Es kann ruhig behauptet werden, daß keiner dieser Versuche überzeugend gewirkt hat und überzeugend wirken kann. Gegen sie wendet sich daher auch vornehmlich die methodologische Skepsis bei Dessoir (1906). Wenn derselbe gesteht, daß »Fragen der Methodenlehre ihm nicht übermäßig wichtig erscheinen«, so ist diese Absage vornehmlich gegen die Tendenz absichtlicher Herstellung einer Einheit und Durchführung eines einzigen Gedankens als kaum vereinbar mit der Vielfältigkeit der Tatsachen gerichtet. Besonders deutlich ist dieser Standpunkt formuliert in den Eingangsworten einer Besprechung von Band II des Lippsschen Werkes (Deutsche Literaturzeitung 1908, Nr. 37), wo in Erinnerung gebracht wird, daß er »die Durchführung eines einzigen Erklärungsgrundes und die aus allgemeinen Begriffen abgeleitete Systematik aller hergehörigen Tatsachen« für unberechtigt hält, mindestens für verfrüht.

Die bedeutendste von Fechner ausgehende positive Anregung führte zur Ausbildung der experimentellen Ästhetik. Fechner selbst hatte schon Proben dieses Verfahrens gegeben, ganz elementare Einzelobjekte auf ihre ästhetische Wirkungsfähigkeit zu untersuchen, und zwar durch eine Art von »Umfragen«. Er hatte auch bereits mehrere Methoden für diese Art von Untersuchungen in Vorschlag gebracht. Doch wurden diese Anregungen nicht sofort wirksam. Erst nachdem Wundt in seiner »Physiologischen Psychologie« dafür eingetreten war, wurde der experimentellen Ästhetik seitens zahlreicher Forscher ein reiches Maß von Arbeit zugewandt. Der betreffende Abschnitt des Wundtschen Werkes »Ästhetische Elementargefühle« findet sich in der 5. Auflage (1903) in Band III. Selbstverständlich ist dies nicht der Zeitpunkt des Beginnes der von Wundt ausgehenden Anregungen. In seinem psychologischen Laboratorium ist mit der experimentellen Psychologie auch die experimentelle Ästhetik entstanden. Jedenfalls vertritt Wundt hier, wie schon die Überschrift des Kapitels andeutet, auf das entschiedenste die Ästhetik von unten, die von der Mannigfaltigkeit der elementaren Einzelheiten des ästhetischen Genießens ausgeht, ohne zunächst ein einheitliches Prinzip des Ästhetischen zu suchen. Mit allem Nachdruck wird Fechner das Verdienst zugesprochen, auf den

für die psychologische Seite des Problems ganz unerläßlichen Weg vom Einfachen zum Zusammengesetzten hingewiesen zu haben. Wundt selbst betont das dabei anzuwendende experimentell-methodische Prinzip der Variierung der Fälle aufs nachdrücklichste. Auch in der »Logik« (Band III[3], 1908, S. 210 ff.) wird, wenngleich weniger ausführlich, diese Methode der Ästhetik befürwortet.

Der Hauptzeuge für die Tätigkeit der experimentellen Ästhetiker ist sodann Külpe in seinem auf dem 2. Kongreß für experimentelle Psychologie (Würzburg 1906) erstatteten Referat über den gegenwärtigen Stand der experimentellen Ästhetik, abgedruckt im Berichte über diesen Kongreß (Leipzig 1907). Wir hören hier, daß »die experimentelle Ästhetik gegenwärtig mit vollem Bewußtsein nach der Erforschung des ästhetischen Verhaltens in seinem ganzen Umfange und in seiner ganzen Mannigfaltigkeit« strebt, und daß »Zurückhaltung der Asthetiker ihr gegenüber nicht mehr zeitgemäß« ist. Er ergänzt und vertieft zunächst die Fechnerschen Methoden. Diese zerfallen ihm in die Methoden des Eindrucks und des Ausdrucks. Bei ersteren bedarf es einer vorgängigen Instruktion der Versuchspersonen hinsichtlich des richtigen Verhaltens, namentlich in Betreff der Ausschließung mittelbarer ästhetischer Wirkungen, der ästhetischen Assoziationen, die der Natur der Sache nach häufig individuell verschieden sind. Es bedarf ferner der geschickten Befragung der Versuchspersonen über die Motive der abgegebenen ästhetischen Urteile und der Protokollierung der erzielten Resultate. Namentlich hinsichtlich der gesicherten Ausschließung des individuell Verschiedenen bei den Versuchspersonen gesteht er, daß ein ausreichendes Verfahren noch nicht gefunden sei. Die Ausdrucksmethoden bestehen einesteils in der Aufzeichnung der Atmung und des Blutumlaufs durch den Pneumographen und Plethysmographen, anderenteils z. B. in der photographischen Fixierung der Mimik von Kindern bei der Betrachtung verschiedener Bilder. Es kommt so schließlich eine Tafel von vierzehn verschiedenen Verfahrungsweisen heraus. Gegenstände der Beurteilung sind, ganz im Sinne Fechners und Wundts, vornehmlich die elementarsten ästhetischen Reize: Linien und einfache Figuren, auch zeitliche Formen (Rhythmen), Farben und Zusammenstellungen von Farben, akustische Reize und dergleichen.

Ein weiterer Abschnitt handelt von den Ergebnissen. Die einzelnen Versuchsreihen sind vielfach von Damen ausgeführt, wie es scheint, vorzugsweise von Amerikanerinnen. Die Untersuchungen sind, wie Külpe zugesteht, nicht immer mit der erforderlichen Exaktheit durchgeführt; Schwierigkeiten hat besonders die Ermittelung der Motive der Geschmacksurteile bei den Versuchspersonen bereitet. In einem Falle wird ausdrücklich konstatiert, daß »die Größe der individuellen

Unterschiede der Urteile die Durchschnittsberechnung illusorisch macht« Resultate von aufschlußgebender und wegweisender Bedeutung sind noch nicht erzielt worden. Dennoch ruft der Verfasser auch am Schlusse nochmals emphatisch aus: »Die Saat Fechners ist aufgegangen, verheißungsvolle Anfänge wissenschaftlicher Arbeit liegen vor; die richtige Methode ist der halbe Weg zum Ziele.«

Nachrichten über ausgeführte Einzeluntersuchungen finden sich auch in Meumanns Büchlein: Einführung in die Ästhetik der Gegenwart (Leipzig 1908, S. 17—22). Das Gesamturteil des Verfassers geht dahin, daß die experimentelle Ästhetik sich noch im Stadium des Tastens und Suchens befindet. Sie habe noch nicht das ganze Gebiet des Elementarästhetischen — hier das Wundtsche Stichwort! — in Angriff genommen. Doch lägen ja auch den höheren ästhetischen Eindrücken diese Elementareindrücke zu Grunde. Letztere seien wahrscheinlich noch frei von individuellen Momenten, die sich bei den höheren Formen einmengten. Auch müßten die elementaren Formen sich vollständig überblicken lassen. Doch müsse sich auch auf kompliziertere Formen ästhetischen Genießens das Experiment erstrecken.

3. Kritik der experimentellen Methode.

Von den drei im vorigen Abschnitt skizzierten Gruppen tritt uns vornehmlich die experimentelle Ästhetik mit dem Anspruch entgegen, eine völlig neue und zwar die einzig zum Ziele führende Methode zur Anwendung gebracht zu haben. Gegen sie wird sich die Kritik vorwiegend zu richten haben. Und zwar kann diese Kritik nicht anders als vollständig ablehnend lauten.

Generell ist diese Methode der »ästhetischen Elementargefühle« genau die Methode Bacons, d. h. eine Form des induktiven Verfahrens, die sich ihrem allgemeinen Werte nach als unfruchtbar erwiesen hat und von der wirklich empirisch vorgehenden Wissenschaft unbenutzt beiseite geworfen worden ist. Ihr Grundcharakter ist die voraussetzungslose Anhäufung der einzelnen Fälle, wo eine Erscheinung eintritt, ein Suchen ins Unbestimmte ohne ein von vornherein fest ins Auge gefaßtes Ziel, eine programmlose Untersuchung, begleitet von der Erwartung, daß bei richtiger und vollständiger, auch unter Zuhilfenahme des Experiments durchgeführter Untersuchung schließlich das Resultat von selbst hervorspringen wird. Es ist das derselbe Baconismus, durch den auch die übrigen Zweige der experimentellen Psychologie zur Unfruchtbarkeit verurteilt werden. Speziell in

ihrer Anwendung auf die Ästhetik ergeben sich unübersteigliche Schwierigkeiten teils schon hinsichtlich der Begründung der einzelnen, elementaren, Geschmacksurteile, teils, selbst wenn in Bezug auf diese die weitgehendsten Zugeständnisse gemacht werden, hinsichtlich der Möglichkeit, auf diesem Wege zu einer einheitlichen Bestimmung des Schönen zu gelangen.

Die Bedenken gegen die elementaren Untersuchungen im einzelnen sind im wesentlichen folgende: 1. Es muß stillschweigend oder ausdrücklich das Gesuchte, nämlich ein Prinzip des spezifisch ästhetischen Wohlgefallens, bei der Fragestellung an die Versuchspersonen vorausgesetzt werden. Ein experimentelles Verfahren ohne eine solche Voraussetzung ist etwas Undenkbares, jedes Anhalts- und Ausgangspunktes Entbehrendes. Wird aber eine solche Voraussetzung gemacht, so entsteht ein *circulus vitiosus*. Einesteils soll das Wesen des Schönen aus den einzelnen Fällen bestimmt werden, in denen die ihrem Wesen oder doch gewissen Merkmalen nach als bekannt vorausgesetzte spezifisch-ästhetische Wirkung eintritt; anderenteils aber kann diese spezifisch-ästhetische Wirkung erst aus dem Wesen des Schönen bestimmt werden, fällt begrifflich mit ihm zusammen. Im Sinne dieser Schwierigkeit tadelt selbst Meumann (»Die Grenzen der psychologischen Ästhetik« in: Philosophische Abhandlungen, Max Heinze gewidmet, Berlin 1906) das Fehlen eines Kriteriums, die »Prinziplosigkeit« der rein psychologischen Ästhetik (S. 181), und vornehmlich in den — nach Külpe — der Versuchsperson gegenüber getroffenen Maßregeln, der vorgängigen Instruktion und den nachher von ihr extrahierten und zu Protokoll genommenen Aussagen, spricht sich die Notwendigkeit aus, bestimmte Voraussetzungen zu machen.

Die zweite Schwierigkeit sodann betrifft die Kompetenz der Versuchspersonen zu ästhetischen Urteilen. Und zwar in doppelter Hinsicht. Einesteils muß die Versuchsperson als Quelle aller ästhetischen Einsicht, als Schöpferin gültiger Geschmacksurteile bewertet werden. Wie schwer aber wird es da werden, Gesichtspunkte der Nützlichkeit, der Zeitmode, ja selbst den völlig außerästhetischen physiologisch-organischen Faktor fernzuhalten, der zum ästhetischen Sensualismus führt, dessen Wirksamwerden jedoch sowohl bei Wundt (Phys. Psychol. III, S. 150 f.), als bei Külpe in seinem Referat (S. 25) ganz unbefangen konstatiert wird! Wie sehr ist der Wert der ästhetischen Urteile von der Gesamtbeschaffenheit der Versuchsperson, ihren Anlagen, ihrer Bildung und Entwickelung, ihrer jeweiligen Stimmung abhängig! Anderenteils muß der Versuchsperson zugemutet werden, während des Experiments die Unbefangenheit des ästhetisch Genießenden festzuhalten, sich in den spezifisch ästhetischen Zustand zu versetzen

und darin zu verharren. Der naive, unwillkürliche Verlauf der Eindrücke wird ja aber durch die Absicht des Versuchs aufs empfindlichste gestört, ja geradezu aufgehoben. Weder die auf diesen Punkt gerichtete Instruktion an die Versuchsperson noch das quantitative Massenaufgebot der Befragten bietet hier genügende Garantien. Bei letzterem zeigten sich tatsächlich oft genug nur schwache Majoritäten gegenüber Minoritäten von beachtenswerter Stärke.

3. Die experimentelle Ästhetik kann auch bei den Einzelfragen niemals über das »daß« des Gefallens hinaus zum »warum« gelangen, sofern dies nicht auf den zu Protokoll gegebenen, oft recht zufälligen und subjektiven Gesichtspunkten beruht, sondern in dem spezifischen Wesen der seelischen Organisation seinen gesetzmäßigen Grund hat. Wie sollte wohl die Versuchsperson im stande sein, mit ihrer Selbstbeobachtung bis zu diesem entscheidenden, eigentlich erst über das ästhetische Erlebnis Aufschluß gebenden Punkte vorzudringen!

Aber auch wenn wir uns über diese Bedenken hinsichtlich der Einzelforschung hinwegsetzen und einen vollen Ertrag derselben annehmen wollten, würden sich sofort neue Bedenken gegen die Möglichkeit eines einheitlichen Gesamtergebnisses erheben. Vornehmlich fehlt beim Ausgehen von den einzelnen »ästhetischen Elementargefühlen« jede Bürgschaft dafür, daß die in Betracht zu ziehenden Arten des ästhetisch Wirksamen in erschöpfender Vollständigkeit aufgefunden und berücksichtigt werden können. Es genügt aber bekanntlich eine einzige übersehene Gegeninstanz, um das auf dem tatsächlich berücksichtigten Material aufgebaute System zu Falle zu bringen.

Wollten wir aber auch dies Bedenken nicht gelten lassen, so würde schließlich der Versuch, die gewonnenen Ergebnisse zu systematischer Einheit zusammenzufassen, wegen der fehlenden Einsicht in das Warum, in den psychischen Faktor der ästhetischen Wirkung, nur zu einer einförmigen Addition der Fälle führen können, wo ästhetische Lust eintritt. In ewiger Tautologie würde die immer wiederholte Konstatierung des Eintretens der ästhetischen Wirkung verlaufen; der Weg zur Auffindung eines einheitlichen seelischen Ursächlichen kann von diesem Ausgangspunkte niemals gefunden werden. Die einförmig sich wiederholende Konstatierung des »daß« ergibt eine mechanisch zusammengebrachte Summe, niemals aber ein organisch Einheitliches.

So können denn die exzessiven Hoffnungen, mit denen die experimentellen Ästhetiker den Fortgang ihrer Bemühungen begleiten, in keiner Weise geteilt werden. Ein ganz anderer Weg muß beschritten werden.

4. Die richtige induktive Methode.

Wenn wir auch diese zunächst generell zu kennzeichnen versuchen, so ist es die Methode, vermöge deren auf dem Gebiete der Physik Galilei zuerst unumstößliche und grundlegende Erkenntnisse gewonnen hat. Es ist die Methode der verifizierten Hypothese, die versuchsweise ein einheitliches Prinzip aufstellt und nun nachsieht, inwiefern dies durch die Tatsachen seine Bestätigung findet. Selbstverständlich wird diese Hypothese nicht willkürlich und blindlings aus der Fülle des Möglichen herausgegriffen, in der Erwartung, durch hartnäckig fortgesetztes Durchprobieren einer unendlichen Reihe von Möglichkeiten schließlich vielleicht durch einen glücklichen Zufall auf das Passende zu stoßen. Das Verfahren ist ein dreiteiliges, dessen einzelne Punkte, da es an einem Ausgangspunkte von unbedingter Sicherheit selbstverständlich auch hier fehlt, darauf angewiesen sind, sich fortschreitend gegenseitig zu stützen und zu bestätigen. Zunächst müssen auch hier bestimmte Data, die relativ sichersten Grundzüge und Merkmale des ästhetischen Erlebnisses, als Ausgangspunkt vorab angenommen werden. Als zweiter Punkt folgt dann die Formung der Hypothese selbst, die aber wiederum nicht aufs Geratewohl stattfindet, sondern so, daß durch Analyse des Seelischen hinsichtlich der in Betracht kommenden Elemente und Prüfung dieser Elemente am Maßstabe der vorab festgestellten Merkmale das mit ihnen Zusammenstimmende ermittelt wird. An dieses Verfahren schließt sich dann als dritter Punkt die Verifikation an, bestehend in dem Nachweise, daß tatsächlich an der Fülle des objektiven Schönen, des Schönen der Wirklichkeit wie der Kunst, die hypothetisch angenommene Einheit des ästhetisch Wirksamen ihre Bewährung und Betätigung findet. Die beiden ersten Punkte bewegen sich auf dem Gebiete des Psychischen und entsprechen also in dem vielerörterten Gegensatze der psychologischen und objektiven Methode der ersteren, während die Verifikation ganz und gar auf dem Boden der objektiven Methode stattfindet. Es findet so auch die Dreiteilung der Ästhetik in ästhetische Prinzipienlehre und in die Lehre vom Schönen der Wirklichkeit und der Kunst ihre nächste Berechtigung. Der Zusammenschluß dieser drei Teile zur Einheit findet in dem skizzierten Gange der Untersuchung seine nächste Rechtfertigung, wenn auch natürlich die Notwendigkeit, vom Schönen der Wirklichkeit und der Kunst zu handeln, in dieser ihrer verifizierenden Funktion nicht ihre einzige und ausschließliche Begründung hat, vielmehr auch mit auf dem selbständigen Interesse beruht, das diesen beiden großen Gruppen des Schönen zukommt.

Speziell ergibt sich, daß durch dies Verfahren die in der vorstehenden Kritik aufgezeigten Mängel der experimentellen Methode vermieden werden.

Zunächst der *circulus vitiosus*. Es kann zwar auch bei diesem Verfahren die Vorwegnahme einzelner Bestimmungen des Schönen und der zunächst hypothetische Charakter der Wesensbestimmung nicht vermieden werden. Aber die einzelnen Teile stützen und bestätigen sich gegenseitig, und die Hypothese erhält schon durch die psychologische Analyse, durch die sie gewonnen wird, ein erhebliches Maß von Beglaubigung. Mehr noch dann durch das Zutreffen bei den Arten des Schönen der Wirklichkeit und der Kunst.

Ferner: Das unsichere und schwankende Verfahren mit den Versuchspersonen wird dadurch vermieden, daß nicht von den Elementarerscheinungen ausgegangen, sondern von vornherein ein alle ästhetischen Erscheinungen umfassendes Gesamtprinzip aufgestellt wird. Es werden von vornherein alle in Betracht kommenden Erscheinungen auf einen gemeinsamen Nenner gebracht.

3. Indem nicht nur in einer ganz äußerlichen Weise, wie bei der experimentellen Methode, sondern durch ein tiefer dringendes Verfahren von der Seite des psychischen Vorganges ausgegangen wird, ergibt sich die Möglichkeit, vom bloßen Daß zum Warum fortzuschreiten. Es wird ein seelisches Element aufgezeigt, dessen Eigenart die ästhetische Lust auch ursächlich erklärt. Und so wird denn auch in viel weitergehendem und überzeugenderem Maße als durch die schwankenden und wechselnden Aussagen und Majoritäten der Versuchspersonen schon durch die bloß psychologische Analyse eine gewisse menschliche Allgemeingültigkeit erzielt. Indem auf eine überindividuelle Grundeigentümlichkeit der Menschennatur zurückgegangen wird, kann — wenigstens der Idee nach — die individualistische Ansicht ausgeschlossen werden, daß das Schöne immer nur für den individuellen Geschmack gelte und also immer nur für einzelne Individuen ein solches sei, eine Ansicht, die bei R. Eisler (»Studien zur Werttheorie«, 1902: »Schön ist, was irgend jemandem gefällt, beziehungsweise zu irgend einer Zeit gefallen hat«) ihren extremsten Ausdruck gefunden hat. Die Schwankungen und Unsicherheiten des Geschmacksurteils in der Wirklichkeit sind anzuerkennen, der Idee nach aber gibt es eine auf einem allgemeinen Grundelement der Menschennatur beruhende Allgemeingültigkeit, die erfahrungsmäßig nachgewiesen werden kann.

Ebenso fällt auch durch die von vornherein stattfindende Ermittelung eines Gesamtprinzips das Bedenken fort, daß es an einer Bürgschaft für die vollständige Erfassung der Elementarerscheinungen fehlt, sowie das andere, daß es schließlich nicht gelingen wird, das viele

Einzelne zur Einheit eines Gesamtprinzips zusammenzufassen. Die Einheit ist nicht eine erst durch Synthese herzustellende, sondern eine von vornherein vorhandene, aus der sich das Einzelne, Elementare, durch Analyse ergibt.

So weit das, was zur Charakteristik der befürworteten Methode im allgemeinen gesagt werden kann. Diese allgemeine Charakteristik kann aber allein nicht überzeugend wirken oder auch nur vollkommen verständlich und die Fruchtbarkeit der Methode ins Licht stellend sein. Zur vollen Würdigung ist es erforderlich, wenigstens den Grundzügen nach den Verlauf ihrer Anwendung und die sich ergebenden Resultate aufzuzeigen. Dazu gehen wir am Leitfaden der aufgestellten Dreiteilung der Methode jetzt über.

5. Die bei der Anwendung auf das ästhetische Problem vorauszusetzenden Punkte.

1. Zunächst ist vorauszusetzen, daß Schönheit die Fähigkeit eines Objekts zur Hervorbringung einer Lustwirkung ist. Schon dieser Punkt führt, da die Lust jedenfalls ein seelischer Vorgang ist, auf das psychologische Verfahren als das primäre. Die Objekte, das Schöne der Wirklichkeit und der Kunst, dienen dann der Verifikation, und so stützt und trägt sich alles wechselseitig. Ferner liegt schon in dieser ersten Voraussetzung, daß wir es hinsichtlich dieser Endwirkung des Schönen mit der Gefühlssphäre zu tun haben.

2. Diese Lustwirkung des Schönen ist nicht sinnlich, sondern seelisch. Die sinnliche Lust muß hier in ganz strengem Sinne gefaßt werden, in so strenger Isolierung, wie sie im wirklichen Erleben wohl kaum vorkommt. Es ist diejenige Lust, die unmittelbar und ausschließlich aus dem auf den Nerv geübten Reize gleichzeitig mit der Empfindung und ohne Hinzutreten einer begleitenden Vorstellung entspringt. Man kann sie daher auch als Reizlust bezeichnen, was umso berechtigter ist, als es sich nicht bloß um Sinnesreize, sondern auch um Körperreize handelt. Ihr Gegensatz ist der ebenfalls in künstlicher Isolierung genommene rein körperliche Schmerz. Um ihre Eigenart ganz zu erfassen, muß von allen sich sofort einstellenden begleitenden Vorstellungen, der Vorstellung ihres Vorhandenseins und ihrer Ursache, den etwaigen begleitenden Vorstellungen anderer Sinne, den sich anschließenden Assoziationen, abstrahiert werden. Für die Reizlust rein als solche ist der Übergang aus der reinen Gefühlsform in die Form des Werturteils ausgeschlossen. Soweit es sich um Sinnesreize handelt, ist die Intensität bei den sogenannten höheren Sinnen

am geringsten. Die Skala ist hier etwa: Geschmack, Hautsinn, Geruch, Gehör, Gesicht. Auf nähere Begründung dieses Punktes muß an dieser Stelle verzichtet werden.

Die Lustwirkung des Schönen ist nun keinesfalls diese rein sensuelle, wie der ästhetische Sensualismus in mancherlei Abstufungen wenigstens für einen Teil derselben behauptet. Sie ist unter allen Umständen eine seelische, d. h. durch die Vorstellung des verursachenden Objekts vermittelte.

Es muß aber noch ein drittes Merkmal vorab angenommen werden. Die ästhetische Betrachtungsweise bewirkt, wie Kant es ausdrückt, »Wohlgefallen ohne Interesse«. Das in dieser Bezeichnung liegende Oxymoron erhält dann seine Erläuterung dadurch, daß das Interesse als auf die Existenz des Objekts gerichtet bezeichnet wird. Wir könnten vielleicht noch genauer von Existenz für uns, für unsere realen Daseinsbedingungen reden. Man könnte auch, von dem Gedanken ausgehend, daß Wohlgefallen doch auch eine Art des Interesses ist, sagen: »ein unpersönliches Interesse«. Es ist dasselbe, was Schopenhauer von seinem Gedankenkreise aus als die von der Form des Willens befreiende, »willensfreie Betrachtung« bezeichnet, und was bei v. Hartmann in der Bezeichnung der ästhetischen Gefühle als »Scheingefühle« zum Ausdruck kommt. Dieser, sprachlich allerdings zu beanstandende, Ausdruck soll besagen, daß es sich um Gefühle handelt, die zu ihrem Entstehen nicht der vorausgesetzten Realität der Objekte, sondern nur ihres Bildes, ihres Scheines, d. h. lediglich des Vorgestelltwerdens, also einer für unsere individuelle Schicksalslage bedeutungslosen Daseinsweise bedürfen. Eine Schwierigkeit liegt hier nur darin, daß alle drei Denker diese unmittelbare Wirkung des Schönen auf die Gefühlssphäre beschränken. Wir würden, um diese Verengerung zu vermeiden, statt Gefühl den weiteren Ausdruck »Erregung« gebrauchen müssen, was freilich erst an späterer Stelle verständlich gemacht werden kann. Jedenfalls hat v. Hartmann das Verdienst, das Endergebnis des ästhetischen Prozesses in Unterscheidung von den »Scheingefühlen« nachdrücklich als reale Lust bezeichnet zu haben, die dann, soweit die ästhetische Erregung Gefühlserregung ist, zu der eigenartigen Erscheinung realer Lust aus ästhetischen Gefühlen und insbesondere auch aus ästhetischer Unlust führt.

Mit diesen vorausgesetzten Bestimmungen des Schönen nun ist noch keineswegs, wie manche Ästhetiker zu glauben scheinen, eine abschließende Kennzeichnung des Schönen gegeben. Die Fähigkeit, Lust und zwar Vorstellungslust zu erregen, wohnt außer dem Schönen noch einem sehr weiten Gebiete anderer Objekte bei, ist also noch viel zu weit und der Einschränkung bedürftig. Das Merkmal der

Interesselosigkeit anderenteils ist zwar ein spezifisches, ein wirkliches Kriterium der ästhetischen Wirkung, aber ein rein negatives, nur eine leere Stelle bezeichnend und nur geeignet, für die weitere Auslese innerhalb der seelischen Erscheinungen einen Anhaltspunkt zu bilden. Diese Auslese aber bildet nun den Gegenstand der nächsten, rein psychologisch zu führenden Untersuchung, als deren Resultat sich die zunächst rein psychologisch begründete und der Verifikation durch die objektive Methode bedürftige eigentliche Hypothese ergeben muß. Zu dieser psychologischen Analyse ist nunmehr überzugehen.

6. Psychologisch-hypothetische Bestimmung der ästhetischen Lust.

Das Verfahren zur Gewinnung der Hypothese ist nicht ein blind zutappendes Raten, sondern ein prüfendes Durchgehen der verschiedenen seelischen, d. h. durch eine Vorstellung erzeugten Lustarten nach dem Kriterium der Interesselosigkeit im Kantischen Sinne.

Nun ist aber die Lust rein für sich betrachtet immer der gleiche seelische Vorgang; ihre Qualität ist immer nur eine, stets die gleiche. Aus den Unterschieden der Intensität und Dauer ferner als aus kontinuierlichen Größen lassen sich keine Artunterschiede ableiten. Diese Differenzierung kann nur von der Verschiedenheit der Lustursachen aus gewonnen werden. Die bloße Reizlust ist nun hier, als nicht seelisch, von vornherein ausgeschlossen. Sie würde zu einem ästhetischen Sensualismus führen. Dagegen bieten sich auf dem Gebiete der seelischen Lust zunächst als zwei große Gruppen von Erregern derselben das Angenehme und das Nützliche dar.

Das Angenehme muß, ebenso wie vorher die Reizlust, in ganz scharfer Präzisierung und Isolierung gefaßt werden. Das Angenehme ist das sinnlich Lustvolle, genauer das Reizlust Erregende, in die Form der Vorstellung erhoben. Diese Vorstellungsform tritt durchweg als Begleiterscheinung der Reizlust auf und kann insoweit nur durch eine künstliche Isolierung und Eliminierung von jener gesondert werden. Die Lust aus dem Angenehmen hat daher auch bei den verschiedenen Sinnen dieselbe Stufenfolge der Intensität, wie die Reizlust. Auch hier gehen, was freilich auch an dieser Stelle nicht näher begründet werden kann, die niederen Sinne den höheren voran. Doch muß, schon im Interesse einer strengen Terminologie, auf die durchgreifenden Unterschiede von der bloßen Reizlust aufmerksam gemacht werden. So findet beim Angenehmen schon zur Erzeugung der Wahrnehmungsvorstellung meist ein bei der reinen Reizlust ausgeschlossenes Zu-

sammenwirken mehrerer Sinne statt. So sondert es sich auch bei den Körperreizen vom bloßen Reiz als Bewußtsein vom Vorhandensein und von der Normalität der betreffenden Körperreize, als Vorstellung des Behagens, der Gesundheit und dergleichen. So kann sie vornehmlich auch unabhängig vom augenblicklichen Vorhandensein oder Nichtvorhandensein der Reizlust als Erinnerungsvorstellung oder Hoffnung, ja als Vorstellung nur möglicher Reizlust überhaupt auftreten.

Daß nun für den spezifisch ästhetischen Genuß das Angenehme nicht in Betracht kommen kann, ergibt sich daraus, daß es zwar ein seelisch Lustvolles ist, daß aber bei ihm, damit die Lust zu stande kommen kann, die Vorstellung immer begleitet sein muß von der Nebenvorstellung des Vorhandenseins für das Subjekt, der Erreichbarkeit, mindestens der Möglichkeit, in den Genuß der betreffenden Reizlust zu gelangen. Dem Angenehmen fehlt die Interesselosigkeit, die Scheinhaftigkeit.

Nicht anders steht es mit der zweiten großen Gruppe des Lusterregenden, mit dem Nützlichen oder Heilsamen. Das Nützliche ist ein Objekt, das nicht nur momentan und vorübergehend auf unseren Zustand wirkt wie das Angenehme, sondern dessen Vorhandensein unsere Schicksalslage dauernd günstig beeinflußt, das wir in diesem Sinne begehren, dessen Gegenteil wir verabscheuen, wenn es da ist, und fürchten, wenn es sich drohend am Horizonte unserer Schicksalslage erhebt. Es muß im weitesten und universellsten Sinne gefaßt werden, und da kann einerseits sogar das Angenehme in die Sphäre des Nützlichen übergehen, wenn es unter Wegfall der Beziehung auf die Reizlust lediglich als einem Bedürfnis unserer Organisation entsprechend aufgefaßt wird (z. B. eine Speise nicht unter dem Gesichtspunkte des Wohlgeschmacks, sondern der Nahrhaftigkeit und Bekömmlichkeit). Anderenteils aber umfaßt es die höchsten Interessen unserer Schicksalslagen, die letzten Gründe unserer Glückseligkeit, die höchsten Güter (sittliche Vollkommenheit, Providenz, jenseitiges Glück). Aber gerade die höchsten Formen des Nützlichen zeigen am deutlichsten, daß auch hier die Nebenvorstellung der Realität, beim Unerfahrbaren als Glaube, die ausschlaggebende Bedingung für das Eintreten der Lustwirkung ist. So trifft also auch beim Nützlichen das Merkmal der Interesselosigkeit, Unpersönlichkeit, Scheinhaftigkeit nicht zu.

Gibt es nun außer diesen beiden Gruppen noch eine seelische Lustquelle? Hier werden wir auf eine Gruppe von Lustursachen geführt, die schon von Aristoteles ihrem ganzen Umfange nach in Betracht gezogen und speziell (in seiner Katharsislehre) auch ästhetisch verwertet worden ist[1]), bei der modernen Psychologie

[1]) Vgl. meine Gesch. der griech. Philos. II, S. 47 ff.

aber wenig Beachtung gefunden hat. Das ist das Gebiet der Funktionslust, der Lust, die lediglich aus dem Inbetriebtreten eines Organs oder einer Anlage, ohne Rücksicht auf den damit verfolgten realen Zweck oder erzielten realen Erfolg entspringt. Die Funktion ist stets entweder aktiv, gewollt, von innen her ihren Impuls nehmend, wo dann die Funktionslust als Betätigungslust bezeichnet werden kann, oder sie entspringt passiv durch Erregung von außen (Erregungslust).

Schon auf dem rein körperlichen Gebiete zeigt sich die Funktionslust nach diesen beiden Richtungen. Als Betätigungslust bei Bewegungsfunktionen, wo sie neben der Unlust der Anstrengung und des Kraftverbrauchs und der Lust aus dem Erfolge oder Unlust aus dem Mißerfolge ein Element der gesamten Gefühlswirkung bildet, die Erfolgslust verstärkend, die Unlust aus dem Mißerfolg und die übrigen Unlustquellen abschwächend und paralysierend. Ganz selbständig tritt die körperliche Betätigungslust auf bei Bewegungsspielen aller Art, bei Athletik und Sport, hier nur begleitet von den Antrieben des Wetteifers und der Kraftübung. Ebenso ist die körperliche Erregungslust einesteils eine bedeutsame Komponente des Gefühlsertrages neben der Reizlust, aber auch neben der Reizunlust, jene verstärkend, diese mildernd und abschwächend bis zum Überwiegen der Erregungslust über die materiale Unlust, anderenteils aber — wenigstens bei den Sinnesreizen — auch selbständig auftretend, d. h. ohne daß die materiale Seite des Reizes irgend erheblich ins Gewicht fällt.

Ein genaues Analogon der körperlichen Funktionslust bietet die Lust aus dem Inbetriebtreten seelischer Angelegtheiten. Es wäre von Interesse, hier zunächst bei den mannigfaltigen unreinen Formen des Vorkommens seelischer Funktionsbedürfnisse als Bestandteil des alltäglichen Lebens etwas zu verweilen. Diese Äußerungsweisen des Funktionstriebes sind durchweg unrein, d. h. nicht rein unpersönlich, das Objekt in die Sphäre des Scheinhaften rückend, sondern nur so, daß das Funktionsinteresse überwiegt, doch bei gleichzeitiger Einmengung realer Interessen an Personen, verfolgten Zwecken und dergleichen. Kürzehalber verweise ich jedoch für diesen Punkt auf den Abschnitt »Die formalen Bedürfnisse seelischer Beschäftigung« in meiner »Philosophischen Güterlehre« (S. 126 ff.).

Wir haben hier nur die Fälle ins Auge zu fassen, wo die reale Beimengung ganz oder so gut wie ganz fehlt. Da ist denn versucht worden, in Anlehnung an Schiller, den Begriff des Spiels als den die Gesamtheit der Funktionslust umspannenden hinzustellen, so daß schließlich auch die Lustwirkung des Schönen, der Kunstgenuß, unter den Begriff des Spiels fallen würde. Karl Groos hat allerdings

in seinen beiden Büchern über die Spiele der Tiere und der Menschen (1896 und 1899) das Spiel unter einem wesentlich anderen Gesichtspunkte behandelt, nämlich als Äußerungen und übende Ausbildungen ererbter Ausstattungen zum Kampfe ums Dasein. Es handelt sich da um die biologische Bedeutung des Spiels. Unter diesem Gesichtspunkte kommen der Natur der Sache nach in erster Linie und fast ausschließlich die Jugendspiele in Betracht. Man könnte ja nun freilich den Begriff des Spiels, in einem sehr weiten Sinne genommen, für die Gesamtheit der lediglich aus den Funktionsbedürfnissen entspringenden und von Funktionslust begleiteten Funktionen verwenden. Es muß dann nur klar bleiben, daß in diesem Falle das Spiel unter einem wesentlich anderen Gesichtspunkte als dem der Ausbildung und Einübung betrachtet wird, und daß entsprechend auch nicht sowohl die Spiele der Jugend, als die der Erwachsenen in Betracht kommen. Richtiger aber scheint es, das Spiel als eine der ästhetischen Funktion koordinierte Erscheinung zu fassen. Bei dieser Koordination bleibt dann das überwiegend körperliche Spiel außer Betracht, obgleich auch auf dem körperlichen Gebiete die Koordination in der Unterscheidung von Betätigung und Erregung, von Funktion der Bewegungs- und der Sinnesorgane, zum Ausdruck kommt. Als koordinierte Spezies neben der ästhetischen Funktion kann aber nur das seelische Spiel in Betracht kommen. Beiden, dem reinen, von realen Beimengungen freien seelischen Spiele und dem reinen ästhetischen Verhalten, gemeinsam ist der Wegfall jedes realen Nebeninteresses. Beide fallen unter den gemeinsamen Begriff, das *genus proximum*, des lediglich durch seelische Funktion Lust Bewirkenden.

Es ist aber zwischen beiden ein durchgreifender Unterschied. Beim Spiele ist immer eine Aktivität, eine Betätigung, eine Willensfunktion vorhanden, die den Betrieb im Gange hält. Selbst das Hasardspiel macht davon keine Ausnahme. Man ist bei demselben nicht schlechthin willenlos dem Zufall ausgeliefert, sondern man bestimmt selbsttätig und durch eigenen Willensentschluß, ob und in welchem Maße man sich dem Spiele des Zufalls überlassen will. Überhaupt hat beim reinen Spiele der Geldeinsatz nur die Bedeutung, das Interesse der Funktion zu erhöhen. Mit einem Worte: das Spiel fällt ganz auf die Seite der aktiven Funktion, der Funktion als Betätigung. Näher auf diesen Punkt einzugehen muß ich mir an dieser Stelle versagen.

Dagegen ist das ästhetische Verhalten wesentlich ein passives. Man ist einer Erregung ohne eigene Willensfunktion preisgegeben. Hier ist der Ausdruck Sollizitation am Platze. Will man für das allgemeine »Funktion« den indifferenten Ausdruck »Beschäftigung«

einsetzen, so zerfällt die Beschäftigung in Betätigung (Spiel) und Erregung oder Sollizitation (ästhetische Funktion).

Nach diesem Gegensatz des Aktiven und Passiven läßt sich die Dreiteilung der seelischen Funktionsweisen (intellektuelle, Gefühls- und Willensfunktionen) auf eine Zweiteilung der zum Spiele und der zur ästhetischen Funktion gehörenden zurückführen. Zur Domäne des Spiels gehören ganz die reinen, von realen Interessen freien Willensfunktionen, zur Domäne der ästhetischen Funktion ganz die reinen Gefühlsfunktionen. Dagegen findet bei den intellektuellen Funktionen eine Verteilung an beide Gebiete statt nach dem Gesichtspunkte, ob es sich um passive intellektuelle Erregung, oder um aktive, mit einer Willensaktion verbundene intellektuelle Betätigung handelt. Jene gehören der Sphäre des Ästhetischen, diese der Sphäre des Spieles an.

Hiermit ist dann die gesuchte Definition des Schönen gefunden. Es ist dasjenige lediglich durch Auslösung seelischer Funktionen Lust Bewirkende, bei dem die Funktion sich nicht als Betätigung, sondern als Erregung darstellt. Wir haben auf dem Wege zu diesem Ergebnis sogar schon eine fundamentale Haupteinteilung des Schönen gefunden. Die ihm eigene Lust entspringt teils aus Gefühlserregung, teils aus intellektueller Erregung. Diese Einteilung weiter zu differenzieren, ist sodann die Aufgabe der letzten hier noch, wenigstens skizziert, vorzuführenden Darlegung. Zuvor aber muß noch, zunächst für das Gebiet der intellektuellen Erregung, auf eine einschränkende Bedingung ihres Zustandekommens im ästhetischen Sinne hingewiesen werden.

Es gibt vielfach intellektuelle Erregungen, die auf der Darbietung begrifflicher Allgemeinheiten, eines Erkenntnismaterials und Lernstoffes beruhen. So bei wissenschaftlichen Vorträgen, wo selbst die dargebotenen Bilder, Projektionen und dergleichen keineswegs einer ästhetischen Wirkung wegen vorgeführt werden, sondern lediglich der Erläuterung des Wissensstoffes dienen. So bei der Lektüre belehrender Schriften aus irgend einem Wissensgebiete, wo auch die momentane Erregung intellektueller Funktionen die nächste Wirkung ist.

Niemand aber wird diese Art intellektueller Erregungen für ästhetische Wirkungen halten. Überhaupt ist die erste Vorbedingung der ästhetischen Wirkung, auch auf dem Gebiete der Gefühle, die Anschaulichkeit des ästhetischen Objekts. Diese bedeutet keineswegs bloß die Wahrnehmbarkeit mit dem Gesichtssinne. Das Anschauliche ist das konkret Einzelne, mag es als solches durch einen der Sinne oder durch die Phantasie auf Grund der sprachlichen Mitteilung aufgefaßt werden. Nicht das begrifflich Abstrakte, sondern nur das

konkret Einzelne ist in seiner Wirkung stark genug, die ästhetische Erregung auszulösen.

Man kann aber ferner noch von einer Vorbedingung dieser Vorbedingung der ästhetischen Wirkung reden. Um anschaulich zu sein, muß das Objekt zunächst anschaubar, d. h. perzeptibel sein. Das — sinnlich oder seelisch — unüberschaubar Große kann so wenig anschaulich und damit ästhetisch wirksam werden, wie das unerkennbar Kleine. In diesem Sinne erklärt schon Aristoteles, daß weder ein winzig kleines Geschöpf, noch ein solches von 10000 Stadien Länge für schön gelten könne (Poet. c. 7).

7. Die Arten des Schönen.

Es handelt sich hier um diejenigen Differenzierungen des ästhetisch Wirksamen, die auch als Kategorien oder Modifikationen des Schönen bezeichnet zu werden pflegen. Eine Zweiteilung nach dem Gesichtspunkte der emotionalen oder intellektuellen Erregung hat sich schon bei der Wesensbestimmung ergeben. Hier nun ergibt sich zunächst auf dem Gebiete der Gefühlserregung eine weitere Zweiteilung.

Das Gefühl wird zunächst durch menschliche Schicksalsverhältnisse erregt, die ihm anschaulich entgegentreten. Es tritt da, sofern auch ein persönliches Interesse an den von solchen Betroffenen im Spiele ist, als Mitgefühl auf. Da aber die Eigenart des rein ästhetischen Zustandes es mit sich bringt, daß dieses persönliche Element beiseite bleibt und diese Eliminierung geradezu die Aufgabe der ästhetischen Anschauung ist, so wird es sich empfehlen, die hier in Betracht kommende Gefühlswirkung, die das Persönliche abgestreift hat, statt als Mitgefühl, als Schicksalsgefühl zu bezeichnen.

Diese Schicksalsgefühle aber differenzieren sich weiter einesteils nach der Qualität der in Betracht kommenden Schicksale, anderenteils nach der Art, in der das die Erregung bewirkende Schicksalsmoment wirksam wird.

Nach dem ersteren Gesichtspunkt entsteht die Zweiteilung in lustvolle und unlustvolle Schicksalsverhältnisse, und auf jeder dieser beiden Seiten wieder eine Zweiteilung in das Ernste und Große, das uns hinnimmt, und in das Kleinere und Geringfügige, das uns als Schicksalsverhältnis nicht ernstlich zu imponieren vermag. So erhalten wir auf der Lustseite das ernst Lustvolle und das Idyllische, auf der Unlustseite das ernst Unlustvolle und das Komische. Hier bedürfte nun namentlich der so viel erörterte Begriff des Komischen einer genaueren Erörterung, auf die aber für jetzt verzichtet werden

muß. Nachdrücklich betont muß aber schon an dieser Stelle werden, daß in allen diesen Fällen die unmittelbar vom ästhetischen Objekt ausgelösten primären Gefühle, die Schicksalsgefühle, durchaus unterschieden werden müssen von dem sekundär entstehenden Erregungsgefühle. Letzteres, die eigentliche ästhetische Wirkung darstellend, ist unter allen Umständen Lust, auch da, wo erstere, die Schicksalsgefühle, sich, entsprechend dem erregenden Schicksalsverhältnis, als Unlustgefühle darstellen. Mit Recht hat schon v. Hartmann diese Doppelheit betont und die ästhetische Erregungslust im Gegensatze gegen die am Unpersönlichen, am Scheine, haftenden Schicksalsgefühle, als reale Gefühle bezeichnet, wenn auch die von ihm gewählte Bezeichnung der primären Gefühle als »Scheingefühle« sprachlich zu beanstanden ist. Jedenfalls muß die Tatsache der Erregungslust auch aus primärer Unlust als eine Fundamentaltatsache der Ästhetik aufs nachdrücklichste betont werden, mag auch Witasek (Grundzüge der allgemeinen Ästhetik) diese ganze Sachlage für »unsinnig und widernatürlich« erklären und von dieser Verständnislosigkeit aus die Aristotelische Katharsislehre, die im Keime die ganze Sollizitationstheorie enthält, für unhaltbar erklären (S. 151).

Nach dem zweiten Gesichtspunkte, der Art, wie das die Erregung bewirkende Schicksalsmoment wirksam wird, ergibt sich eine Dreiteilung. Das Einwirkende kann entweder nur die geäußerte Schicksalsstimmung des in einer Schicksalslage befindlichen Objekts sein (das Lyrische), oder es kann in erster Linie die Schicksalsmacht in Aktion und an zweiter Stelle die geäußerte Schicksalsstimmung des betroffenen Objekts nebst seiner Gegenwirkung überhaupt darstellen (das Episch-Dramatische mit dem Tragischen als Höhepunkt), oder endlich es kann lediglich bestehen in der sich dem Eindruck darbietenden Schicksalsmacht als solcher, nicht in Aktion, sondern als ruhende Schicksalsmacht. Hier fehlt eine recht zutreffende Bezeichnung; wollte man vom Plastischen reden, so müßte wenigstens mit allem Nachdruck die Identifizierung mit der Plastik im Gebiete der Kunst ausgeschlossen werden.

Eine weitere Differenzierung entsteht nun dadurch, daß in jeder der drei Arten — mit zwei Ausnahmen — die vier Qualitäten der Erregung vorkommen können. Das Lyrische kann ernst freudig, idyllisch und ernst unlustvoll sein. Die Kategorie des Komischen scheint hier ausfallen zu müssen; der sich selbst komisch Vorkommende gehört in eine andere, sogleich aufzuführende Kategorie. Ebenso kann auch beim episch-dramatisch Komischen, vorausgesetzt, daß der vom komischen Mißgeschick Betroffene überhaupt ein Bewußtsein von seiner komischen Rolle besitzt, wenigstens die entsprechende

Stimmungsäußerung nicht selbst wieder komisch genannt werden, es sei denn, daß sie selbst wieder einen lächerlichen Defekt darstellt. So kommt also beim Episch-Dramatischen das Ernst-Freudige, das Idyllische und das Ernst-Unlustvolle nach beiden Seiten, der Schicksalsaktion und der Schicksalsstimmung, in Betracht, beim Komischen dagegen nur die objektive Seite der Schicksalsaktion. Beim »Plastischen« dagegen finden sämtliche vier Gefühlsqualitäten vom ernst Freudigen bis zum Komischen ihren regulären Platz.

Einige weitere »Modifikationen des Schönen« entstehen nun aber ferner noch dadurch, daß, nicht beim »Plastischen«, wo ja das Wirken der Schicksalsmacht auf ein Objekt ausgeschlossen ist, wohl aber beim Lyrischen und Episch-Dramatischen, neben der regulären, durchschnittlich menschlichen, adäquaten Gefühlsreaktion des betroffenen Objekts ein mehr oder minder von dieser Norm abweichendes Maß derselben vorkommen kann. Zwar die äußersten Extreme dieser Abnormität der Stimmungsäußerung, die stumpfe Unempfindlichkeit und die weichliche Übertriebenheit, sei es auf dem Gebiete des Lustvollen oder des Unlustvollen, fallen ganz aus der Sphäre des ästhetisch Wirksamen heraus und werden widerwärtig. Aber es gibt, wenigstens gegenüber dem Unlustvollen, drei Formen der vom Durchschnitt abweichenden, nach der Seite der Unempfindlichkeit ausschlagenden Stimmungshaltung und Stimmungsäußerung, die sich ganz und gar innerhalb des ästhetisch Wirksamen bewegen und sogar eine Reihe von besonders charakteristischen Formen desselben darstellen. Das ist von seiten einer gewissen Stärke und Härte des Gefühls das Gefaßte, von seiten der intellektuellen Reaktion gegen die Unlust der Humor, und von seiten einer besonderen Energie und Beweglichkeit der Willenssphäre eine aktive, handelnde Gegenwirkung gegen die Schicksalsmacht, für die es an einer einheitlichen Bezeichnung fehlt.

Und da nun diese dreifache Besonderheit der Haltung wieder gegenüber dem ernsten wie dem geringeren Unlustvollen vorkommen kann, so erhalten wir sechs Nuancen dieser Besonderheit des Verhaltens. Der Humor, die Gefaßtheit und die außergewöhnliche Aktivität der Willensreaktion können sowohl in einer höheren Form gegenüber dem ernst Unlustvollen, als in einer niederen Form gegenüber dem geringen Unlustvollen vorkommen. Insbesondere ist es die niedere Form des Humors, die auf seiten des lyrischen und episch-dramatischen Komischen vikarierend an die leere Stelle der hier fehlenden Stimmungsäußerung tritt. Und für die niedere Form der Willensreaktion findet sich eine zutreffende und charakteristische Bezeichnung: es ist das Possenhafte, das durchaus vom Komischen unterschieden werden muß.

Ein besonderer Fall der Erregung von Schicksalsgefühlen ist noch der, wo, sei es das betroffene Objekt nicht ein wirklich fühlendes, sei es die Schicksalsmacht nicht eine wirklich wollende ist, sondern beide unbelebte Naturobjekte sind, so daß nur durch eine Hineintragung und Verlebendigung die Fähigkeit zur Erregung von Schicksalsgefühlen entsteht. In ein Unlebendiges hineingetragen werden kann beim Lyrischen die Schicksalsstimmung, da hat dann die vielberedete »Einfühlung« ihren vollberechtigten Platz. Hineingetragen werden kann beim Episch-Dramatischen in die agierende Schicksalsmacht ein persönliches Wollen und Streben; auch in diesem Falle kann das betroffene Objekt entweder ein wirklich fühlendes Wesen sein, oder es findet hinsichtlich der in ihm erregten Schicksalsstimmung auch hier Einfühlung statt. Ebenso kann endlich auch die ruhende Schicksalsmacht eine solche sein, der nur durch ein leihendes Hineintragen Persönlichkeit, Wollen und Streben zugeteilt ist. Nur im Vorbeigehen kann hier bemerkt werden, daß die hier unterschiedenen Fälle vornehmlich die verschiedenen Arten des Landschaftlichen, sei es in der Wirklichkeit, sei es in der Kunst, ergeben.

Eine zweite Hauptart der ästhetischen Gefühlssollizitation ist die durch die emotionellen Wirkungen der Sinnesempfindungen. Nicht nur Farben und Formen, sondern auch Geräusche, Temperatur- und Druckempfindungen, Gerüche und selbst Geschmäcke können ganz unpersönlich, ohne »Interesse«, scheinhaft aufgefaßt werden und wirken dann ästhetisch stimmend, lyrisch. Selbstverständlich muß auch für diesen Fall der Gefühlswirkung die Doppelrichtung des Fühlens als Lust oder Unlust in Betracht kommen, und auch hier wird es zutreffen, daß auch das ästhetisch Unlustvolle *qua* Erregung reale Lust erzeugt. Auf das vielumstrittene Gebiet der rein ästhetischen Wirkungsfähigkeit der Empfindungen kann hier nicht näher eingegangen werden. Gesagt sei nur noch, daß die Frage nicht generell, sondern nur für die Hauptgruppen des ästhetisch Wirksamen gesondert, gleichsam von Fall zu Fall — Schönes der Wirklichkeit und Kunst und innerhalb der Kunst wieder die einzelnen Hauptkünste — untersucht und zur Entscheidung gebracht werden kann.

Als dritte Form der ästhetisch-lustvollen Erregung ergab sich die Erregung intellektueller Funktionen. Hier kann die beim Gefühl vorhandene Doppelrichtung nicht vorkommen, gemäß deren auch das Unlustvolle eine Quelle ästhetischen Genusses ist. Beim Intellektuellen kann die Erregung und die ihr entspringende Lust nur eintreten, wenn das Erregende tatsächlich die Fähigkeit besitzt, das betreffende Element unserer intellektuellen Organisation in Funktion zu setzen.

Sehr mannigfaltig sind die intellektuellen Funktionen, die durch Erregung (passiv) ausgelöst werden können. Es kann hier nur eine kurzgefaßte Übersicht gegeben werden. Nehmen wir zunächst das wirkende Objekt rein für sich, ohne Zusammenhang mit anderen, so kann es nach seinen Teilen (Organen u. s. w.) den Eindruck der Proportioniertheit hervorrufen, d. h. die einzelnen Teile erscheinen nach Größe und Ausbildung der Bedeutung adäquat, die ihnen für den Bestand des Ganzen zukommt. Ist ferner das Ganze zweiteilig angeordnet, mit Mittellinie (namentlich in horizontaler Richtung), so ergibt sich das Symmetrische, das in der Mannigfaltigkeit seiner Arten weit über die bloß quantitative Gleichheit der korrespondierenden Seiten hinausgeht. Ein außerordentlich vielseitiges Gebiet des intellektuell Erregenden ist drittens die Einheit eines Mannigfaltigen, die man auch als konkrete Einheit bezeichnen könnte. Auch die intellektuelle Funktion des Ergänzens betrifft das Objekt rein für sich genommen und erhält von ihm, sofern es ein noch Unfertiges, noch in der Entstehung Begriffenes oder aber ein defekt Gewordenes (Ruine, Torso) ist, ihre Anregung.

Auch Assoziationen, die sich an das Objekt anschließen, gehören zu den intellektuellen Erregungen. Sie kommen aber ästhetisch nur insoweit in Betracht, als sie nicht individuell variierend, sondern von menschlich-allgemeingültiger Art sind.

Das Objekt in Beziehung zu einem anderen stehend löst zunächst die Funktion des Vergleiches aus. Das andere, mit dem verglichen wird, kann hier das Urbild sein, dessen Nachbildung das Objekt darstellt. Es kann der Typus sein, d. h. das anschaulich, nicht begrifflich, Gattungsmäßige, als dessen mehr oder minder adäquate Wiedergabe sich das Objekt darstellt. Hier haben wir den Fall, den der ästhetische Idealismus zur allumfassenden Lösung des Problems des Schönen aufzubauschen versucht hat. Es kann endlich der Betrachter selbst sein. Hier hat das vielberufene Erhabene als das das eigene Sein des Betrachters weit Überragende und sein Gegenteil, das Niedliche, seinen Platz.

Eine andere Gruppe von Fällen, die das Objekt im Verhältnis zu einem anderen zeigt, ist die, wo es in einem ursächlichen Verhältnis steht. Natürlich muß auch hier, damit die ästhetische Wirkung zu stande kommt, ein Anschauliches gegeben sein. Dies anschaulich Gegebene kann entweder beides, Ursache und Wirkung, sein, d. h. eine Sukzession, die wir in den ursächlichen Zusammenhang bringen, oder es kann nur die Wirkung, zu der wir die zugehörige Ursache hinzudenken, oder nur die Ursache sein, zu der wir die zugehörige Wirkung hinzuerwarten. Ein vierter Fall ist der, wo von

zwei herkömmlich stets zusammen auftretenden Wirkungen die eine anschaulich gegeben ist, in welchem Falle die andere hinzuerwartet wird und beim Eintreffen als Bestätigung des Erwarteten intellektuell erregend wirkt.

Dem Ursächlichen verwandt ist das adäquate Verhältnis des Mittels zum Zweck beim zweckvollen Handeln. Das Kind, das mit der Muschel das Meer auszuschöpfen versucht, mag unter anderen ästhetischen Gesichtspunkten sei es komisch, sei es naiv und rührend erscheinen; unter dem hier vorliegenden Gesichtspunkte entspricht es der Anforderung nicht. Die hier zu Grunde liegende Kategorie des Strebens nach einem Ziele gibt auch wieder Anlaß zur ästhetischen Verlebendigung, indem auch leblosen Objekten fiktiv ein solches Streben und Wollen untergeschoben wird (der Wasserfall, die Brandung etc.).

Eine außerordentlich ergiebige Kategorie des intellektuell Erregenden ist endlich das anschaulich Zweckmäßige, wobei der Zweck entweder eine Gebrauchsweise, eine durch das Objekt zu erzielende Wirkung, ein Nutzen, oder die normale Existenzweise des Objekts selbst sein kann.

8. Gruppenweises Zusammentreten der Arten des Schönen.

Haben wir hiermit lediglich durch psychologische Analyse der Erregungslust die Arten des durch seelische Erregung Lust Wirkenden gefunden, so muß nun im Anschluß an diese Analyse auf einen Gesichtspunkt hingewiesen werden, der beim tatsächlichen Vorkommen des Schönen von ausschlaggebender Bedeutung ist. Das Schöne kommt kaum jemals in so einfacher Gestaltung vor, daß eine einzige der gewonnenen Kategorien zur Bestimmung des jeweiligen Vorkommens ausreichend wäre. Es erscheint durchweg als ein Komplexes, bei dem die einzelnen zusammenwirkenden Kategorien nur durch eine Analyse zu bewußter Erfassung erhoben werden können. Und zwar finden in diesem gruppenweisen Zusammentreten gesetzmäßige Verhältnisse statt, deren Grundzüge schon in dieser hypothetischen Sphäre im Interesse des Verständnisses aufgewiesen werden müssen.

Nur eine Gruppe des ästhetisch Erregenden ist im stande, das ästhetische Objekt völlig und restlos aus der Sphäre des mit einem realen Interesse als Angenehmes oder Nützliches Behafteten loszulösen und restlos in die Sphäre des nur ästhetisch Wirksamen, des Scheinhaften zu erheben. Das ist die Gruppe des Schicksalsgefühle

Auslösenden. Nur bei ihr entsteht das selbständige, von jeder Beimischung einer realen Bedeutung freie Schöne. Im vollen Gegensatze zu diesem selbständigen Schönen steht das anhängende Schöne. Das anhängende Schöne kann wiederum ein Anhängendes an einem Objekte von realer oder Wirklichkeitsbedeutung sein, oder es ist ein Anhängendes am selbständigen Schönen, in mannigfachster Weise diesem eindrucksvolle Momente hinzufügend.

Das anhängende Schöne am Wirklichen, an praktisch bedeutsamen Objekten der Wirklichkeit, an Gebrauchsgegenständen im weitesten Sinne, ist vornehmlich das Schöne der intellektuellen Erregung nach den verschiedenen dafür aufgewiesenen Kategorien. Doch findet auch das emotionell Wirkende der Empfindungen hier einen Platz. Insbesondere ist das Typische und das anschaulich Zweckmäßige fähig, in einer gewissen Analogie zum selbständig Schönen weitere Elemente des anhängenden Schönen, speziell des Stimmenden der Empfindungen, aufzunehmen. Dieses, das Emotionelle der Empfindungen, hat außerdem seinen Platz beim selbständigen Schönen als in der mannigfachsten Weise hinzutretendes und seine ästhetische Wirkung verstärkendes dekoratives Schönes.

So ergeben sich, um es nochmals zu wiederholen, drei Arten des gesetzmäßigen Zusammentretens der Arten des Schönen:

1. das selbständige Schöne mit anhängenden dekorativen Elementen;
2. das einem Realen anhängende Schöne der intellektuellen Erregung;
3. dasselbe, insbesondere als das Typische oder Zweckmäßige, mit anhängenden dekorativen Elementen der emotionellen Gruppe, die hier ein anhängendes Schönes zweiter Ordnung bilden.

9. Schluß.

Als Gegenstück zur Lehre von den Arten des Schönen müßte eigentlich auch noch eine Übersicht über das ästhetisch Gleichgültige und das Häßliche gegeben werden. Namentlich das letztere differenziert sich nach denselben Kategorien, wie das Schöne, und es ergibt sich, daß ein Objekt in mehrfachen Beziehungen zugleich häßlich sein kann, daß es ein komplexes Häßliches, wie ein komplexes Schönes geben kann, und daß ein Objekt zugleich unter einem oder mehreren Gesichtspunkten schön, unter anderen Gesichtspunkten häßlich sein kann. Dieses aber auch nur in Übersicht ins einzelne darzulegen, würde für jetzt zu weit führen.

Vollends muß darauf verzichtet werden, die Verifikation durch

das Schöne der Wirklichkeit und der Kunst im einzelnen durchzuführen, oder auch nur das Verfahren dieser Verifikation in Übersicht zu verfolgen. Nur auf das Prinzip dieser Verifikation, den *nervus probandi,* sei noch mit einem Worte hingewiesen. Es besteht darin, daß die unter »Wesen und Arten des Schönen« durch Analyse hypothetisch gewonnenen Gesichtspunkte sich auf beiden Gebieten, dem Schönen der Wirklichkeit und der Kunst, überall als geeignet bewähren, die ästhetischen Wirkungen zu erklären, und daß eine nach dem Schema des analytischen Teils durchgeführte Systematisierung der Arten des Schönen auf beiden Gebieten sich zu einem lückenlosen, alle bezüglichen Erscheinungen umfassenden Systeme zusammenschließt und nirgends auf eine Gegeninstanz trifft. Selbstverständlich haben diese beiden verifikatorischen Abschnitte zugleich auch noch die Bedeutung, über die ganze Mannigfaltigkeit des tatsächlich vorkommenden Schönen eine systematische Übersicht zu gewähren und damit einer wesentlichen, an ein System der Ästhetik zu stellenden Anforderung zu genügen.

Damit sei denn diese gedrängte Übersicht geschlossen! Möchte sie trotz ihrer Gedrängtheit wenigstens den Eindruck hinterlassen, daß es der größten Achtsamkeit bedarf, bei der Deutung des Wesens des Schönen nicht erhebliche Gebiete des tatsächlich vorhandenen Schönen unbeachtet beiseite liegen zu lassen und somit statt eines das Ganze einfangenden Begriffsnetzes nur eine unzulängliche, einem großen Teile der Erscheinungen gegenüber versagende Schablone zu bieten. Denn eben in der außerordentlichen Mannigfaltigkeit der unter einen Begriff zusammenzufassenden Gestalten des Schönen hat das alte Platonische Urteil seine Berechtigung: Χαλεπὸν τὸ καλόν.

VIII.

Das theoretische und praktische Problem der Farbenbenennung.

Von

Wilhelm Waetzoldt.

1. Begriffsbestimmungen.

Die häufige Verwechslung der subjektiven Farbenempfindungen mit ihren objektiven physikalischen Ursachen einerseits, anderseits das Fehlen der Einsicht, daß die Physiologie des Sehorganes und die Psychologie der Gesichtsempfindungen zwar in mannigfachen Beziehungen zueinander stehen, sich aber keineswegs decken, haben nicht nur zu falschen Fragestellungen in der modernen Farbenlehre geführt, sondern diese auch mit der Erörterung einer Reihe von Scheinproblemen belastet.

Das beste Beispiel für die auf diesem Gebiete herrschende Begriffsverwirrung ist der vieldeutige Gebrauch des Wortes »Farbensinn«. Wenn von einer Geschichte, von den individuellen Unterschieden, von der Erziehung, dem Umfang und der Bedeutung des Farbensinnes gesprochen wird, so meint man, je nach dem physiologischen, psychologischen, kunsthistorischen, biologischen Charakter der jeweiligen Untersuchung, bald die Farbenempfindungen und die — mit ihnen verglichen — inhaltlich nichts Neues bietenden Farbenvorstellungen, bald das ästhetische Farbengefühl, wieder ein andermal die Farbenbeurteilung im Sinne eines Farbenunterscheidungsvermögens. Alle diese scharf auseinanderzuhaltenden engeren Begriffe werden ja vom allgemeinen Sprachgebrauch dem allzuweiten des »Farbensinnes« untergeordnet.

A. Marty[1]) hat zuerst eine strenge Sonderung der genannten Begriffe für unbedingt notwendig erklärt. Seiner Anregung folgend versuchte R. Hochegger[2]) dem damaligen Stande der Psychologie entsprechend die Begriffe: Farbenempfindung, Farbengefühl und Farben-

[1]) Die Frage nach der geschichtlichen Entwickelung des Farbensinnes, Wien 1879, S. 40 f.

[2]) Die geschichtliche Entwickelung des Farbensinnes, Innsbruck 1884, S. 18 f.

urteil genau zu bestimmen. Seitdem ist die methodisch wichtige Frage leider fallen gelassen worden.

Marty hatte vorgeschlagen, Farbenbeurteilung und Farbengefühl unter dem einen Begriff des »Farbensinnes« zusammenzufassen und das Wort so zu gebrauchen, wie wir von einem »Sinn« für Musik zu reden pflegen. Verstehen wir doch darunter auch nicht das Tonempfindungsvermögen, sondern den Umstand, daß jemand Urteilskraft und Interesse der Musik entgegenbringt, an ihr Geschmack findet, sie ästhetisch zu bewerten weiß. (Ein Analogon zu der Tatsache des »Unmusikalisch-Seins« ist daher auch nicht, wie vielfach behauptet wird, in der auf Empfindungsanomalien beruhenden Farbenblindheit zu suchen, sondern einzig und allein in einem Urteils- und Geschmacksmangel Farbeneindrücken gegenüber.) Dem Vorteil der Kürze in der Terminologie, den Martys Vorschlag für sich hat, steht aber ein schwerwiegender Nachteil gegenüber: die Abweichung dieser Begriffsanwendung von der in der Psychologie und Physiologie allgemein gebräuchlichen. Am besten wäre es vielleicht, das vieldeutige Wort »Farbensinn« überhaupt zu meiden und lieber mit den eindeutigeren der Farbenempfindung, des Farbenurteils und Farbengefühls zu arbeiten.

Wenn wir im folgenden von Farbenempfindung sprechen, soll selbstverständlich nicht der Versuch gemacht werden, die physiologische Seite des psychophysischen Sehvorganges herauszulösen, also etwa nur von Netzhaut- und Gehirnvorgängen zu reden. Das Wort »Empfindung« wird vielmehr im Sinne der Psychologie als elementarer Bewußtseinsinhalt zu brauchen und den nicht elementaren Inhalten, die in Verknüpfungen von Bewußtseinselementen bestehen, gegenüberzustellen sein. Zu den Empfindungen gehören auch die Vorstellungen, von denen es ebenso viele oder ebenso wenige Arten gibt, wie von diesen. Ein anomal Farben Empfindender ist daher auch ein anomal Farben Vorstellender.

Eine zweite Gruppe psychischer Erlebnisse umfaßt das Farbenurteil und das Farbengefühl. Diese stehen zwar in mannigfachen Beziehungen zur Farbenempfindung, sind jedoch mit dieser nicht identisch. So kann »Farbentüchtigkeit« begleitet sein von »Farbenurteil«; auch bedingt sie noch keineswegs einen feinen Farbengeschmack. Gleichheit im Empfindungsvermögen geht häufig mit Verschiedenheit im Unterscheidungsvermögen zusammen. Auf dem Grunde einer sich gleichbleibenden Farbenempfindungsanlage ist die Um- und Ausbildung des Farbengefühles möglich. Die gleiche Empfindung Rot kann für sich lustvoll, neben Blau unlustvoll betont sein, und dasselbe Farbenerlebnis gefällt dem einen und mißfällt dem andern. Während die Farbenempfindung das reine Sinneserlebnis, die Farbenvorstellung

ihr Abbild gibt, werden diese den Vorgängen der Außenwelt entsprechenden Eindrücke durch das Farbenbeurteilungsvermögen verarbeitet, mit gleichzeitigen oder früheren Empfindungsinhalten verglichen, in einen weiteren Erfahrungszusammenhang eingereiht. Das Urteil nimmt eine Auslese und zugleich eine Bereicherung der durch die Sinne geleiteten Eindrücke vor, es enthält also einerseits weniger, anderseits mehr als die unmittelbare Empfindung. So beurteilen wir in der Praxis des Lebens die Körperfarben mit der größten Sicherheit unter den verschiedensten Umständen: »Weißes Papier im Vollmondschein ist dunkler als schwarzer Samt im Tageslicht; doch zögern wir nie, das Papier als weiß, den Samt als schwarz anzuerkennen.« Wir machen uns also in unserem Farbenurteil von der absoluten Beleuchtungsstärke wie von der Farbe der herrschenden Beleuchtung frei. »Aus dem schwankenden System von Helligkeiten und Farben, schwankend nach der Beleuchtung, schwankend nach der veränderlichen Ermüdung des Organs, schwankend nach der getroffenen Netzhautstelle, wissen wir das Eine, was fest ist, die Körperfarbe, die einer unveränderlichen, bleibenden Qualität der Körperoberfläche entspricht, herauszulösen, nicht durch langes Besinnen, sondern mit augenblicklicher unwillkürlicher Evidenz« [1]). In der Farbenempfindung haben wir die Gegenwart des Farbenerlebnisses, — in der Farbenbeurteilung seine Deutung und Vergleichung mit anderen Erlebnissen gleicher Art.

Das Farbengefühl begleitet Farbenempfindungen und -vorstellungen mit Betonungen von Lust und Unlust. Es wirkt seinerseits mannigfach auf Empfindung und Urteil ein, da Farbeneindrücke um so lebhafter und ihre Gedächtnisbilder um so treuer und dauerhafter zu sein pflegen, je stärker der die Empfindungen begleitende Gefühlsanteil ist. Lust- und unlustbetonte Empfindungen und Vorstellungen haben seelisch den Vorrang vor indifferenten. In der Anlage und Gewöhnung, auf Farbenerlebnisse besonders kräftig mit Gefühlen zu antworten, beruht daher teilweise auch der spezifisch künstlerische »Farbensinn«; jedenfalls ist er als eine psychische und nicht als eine physiologische Modifikation des allgemeinen Farbensinnes zu betrachten. (Vgl. Alfred Guttmanns Vortrag über »Farbensinn und Malerei« auf dem psychologischen Kongresse 1907 in Frankfurt a. M.) Um Gefühls- und nicht um Empfindungsdifferenzen handelt es sich auch bei der Selbstbeobachtung Alfred Lichtwarks [2]), daß eins seiner Augen die Farbe um einen schwachen Grad kälter sieht als das andere.

---

[1]) H. v. Helmholtz, Vorträge und Reden 1. Bd., S. 322 ff., 5. Aufl., Braunschweig 1903.

[2]) Die Erziehung des Farbensinns, Berlin 1902, S. 19.

Farbengefühl und Farbenurteil sind nun aber beide abhängig von den allgemeinen Verhaltungsweisen der Seele, die wir als Aufmerksamkeit und Gedächtnis, Übung, Gewöhnung und Ermüdung bezeichnen.

Ohne willkürliche Aufmerksamkeit ist jedes Beurteilen von Empfindungen und Vorstellungen unmöglich. Alles aufmerksam Betrachtete wird genauer aufgefaßt und besser behalten als weniger Beachtetes. Je größer unser Interesse an einer Sache ist, um so lebendiger und dauernder werden auch ihre Gedächtnisbilder sein. Auf einer Vervollkommnung des Gedächtnisses beruht aber ferner eine entwickelte Fähigkeit, Empfindungen und Vorstellungen zu unterscheiden und zu klassifizieren. Von besonderer Bedeutung ist der Einfluß von Gewöhnung und Übung auf Farbenbeurteilung und Farbengeschmack. Es ist bekannt, daß Stickerinnen und Teppichweberinnen eine Unzahl von Abschattungen desselben Farbentones herauszugreifen lernen, nicht etwa, weil ihr Empfindungsvermögen sich entwickelt hat, sondern weil die Unterschiedsempfindlichkeit, das Farbenurteil feiner geworden ist. Wie durch die Übung eine Verbesserung der Leistung erzielt wird, bringt die Ermüdung eine Verschlechterung mit sich; die Unterschiedsempfindlichkeit sinkt, Beachten und Behalten der Eindrücke sind erschwert.

Die von Lichtwark angeregte »Erziehung des Farbensinnes« beruht auf einer Ausbildung und Verfeinerung des Farbengefühls durch Gewöhnung und Übung. Den Einfluß der Gewöhnung kann man bei allen Individuen und Völkern beobachten. Die lokalen koloristischen Eigentümlichkeiten, z. B. im Süden und im Norden, erziehen hier wie dort ein bestimmtes Farbengefühl. Durch Gewöhnung kann ja sogar ursprünglich Lustbetontes zu Unlustbetontem werden und umgekehrt. Zahlreiche Beobachtungen an Kindern haben erwiesen, daß diesen die Neuheit einer vorgelegten Farbe bei weitem wichtiger ist als ihre absolute Qualität. Im übrigen sind, wie Kristian B. R. Aars[1]) experimentell gezeigt hat, die Sättigungsverhältnisse für Kinder die ästhetische Hauptfrage. Dieser kindliche grobe Farbengeschmack pflegt sich durch Gewöhnung und Übung zu dem feineren des Erwachsenen umzubilden. Das Atelierwort: »*la couleur s'apprend*« gilt, sobald es auf Urteil und Gefühl bezogen wird, es ist unsinnig, wenn es auf das Empfindungsvermögen angewendet wird.

Diese Begriffsbestimmungen mußten vorausgeschickt werden, weil auch das Farbenbenennungsvermögen, das im folgenden untersucht

[1]) Der ästhetische Farbensinn bei Kindern. Zeitschr. für pädagog. Psychol. 1899, Heft 4.

werden soll, vielfach als identisch mit dem Empfindungs- und Beurteilungsvermögen angesehen worden ist. Eine Reihe viel diskutierter Theorien beruht auf dem psychologischen Fundamentalirrtum einer Parallelität von Farbenempfindung und Farbenbezeichnung.

2. Erleben und Benennen.

Die Farbenurteile sind — auf ihren Bedeutungsumfang hin betrachtet — keine Wahrnehmungs-, sondern Erfahrungsbegriffe. Darauf hat am schärfsten Hans Cornelius hingewiesen. »Wenn wir sagen, daß die Blätter der Linde grün sind, so haben wir dies Urteil zwar zunächst auf Grund unserer Wahrnehmung gewonnen, indem wir die sinnliche Erscheinung vermittels des Wahrnehmungsbegriffes ‚grün' bezeichneten. Wir behaupten aber nicht bloß, daß den betreffenden Wahrnehmungsbildern diese Farbe zukomme, sondern wir schreiben sie den Blättern als eine dauernde Qualität zu, auch während wir dieselben nicht wahrnehmen. . . . Wenn wir nun aber weiter erfahren, daß der Anblick der Blätter bei verschiedener Beleuchtung . . . völlig verschiedene Farbqualitäten zeigt, so sehen wir uns durch solche Erfahrungen keineswegs veranlaßt, den Blättern eine veränderliche Farbe beizulegen. . . . Wir sprechen von einem Dinge, welches ‚wirklich' konstante Farbe besitzt und nur bei verschiedener Beleuchtung verschieden gefärbt ‚erscheint'. Indem wir uns dieses Ausdrucks bedienen und konstatieren, daß das Blatt zwar grün ist, aber bei Nacht nicht grün aussieht, geben wir unzweideutig zu erkennen, daß wir mit der grünen Farbe nicht mehr den Wahrnehmungsbegriff ‚grün' meinen. Was wir aber alsdann mit jener Behauptung der konstanten Farbe auf Grund der genannten Erfahrungen einzig meinen können, ist die Gesetzmäßigkeit für die farbige Erscheinung des Dinges, gemäß welcher uns dieselbe bei gleicher Beleuchtung gleich, bei bestimmten Veränderungen derselben in bestimmter Weise wechselnd entgegentritt« [1]).

Geht man statt von der erkenntnistheoretischen von der rein psychologischen Seite dieses Tatbestandes aus, fragt man also nicht nach dem Sinn der Prädikation, sondern nach ihrem Objekt, so zeigt es sich, daß wir unter der Farbe eines Dinges die »Gedächtnisfarbe« und nicht die Erscheinungsfarbe meinen. »Die Farbe«, so heißt es in Herings Lehre vom Lichtsinn (S. 6), »in welcher wir ein Außending überwiegend oft gesehen haben, prägt sich unserem Gedächtnis unauslöschlich ein und wird zu einer festen Eigenschaft des Erinne-

[1]) Einleitung in die Philosophie, Leipzig 1903, S. 260 f.

rungsbildes. Was der Laie die wirkliche Farbe eines Dinges nennt, ist eine in seinem Gedächtnis gleichsam fest gewordene Farbe desselben.« Diese Gedächtnisfarbe wacht immer mit auf, »wenn durch ein beliebiges anderes Merkmal (des Dinges) oder auch nur durch ein Wort, mit welchem wir das Ding bezeichnen, ein Erinnerungsbild desselben geweckt wird.«

Benannt wird also nur das, was behalten wird. Farbenurteil und Farbengedächtnis treffen unter der Mannigfaltigkeit der Sinneseindrücke eine erste Auswahl. Der Wirklichkeitsbesitz, den wir in den sinnlichen Erlebnissen haben, deckt sich nicht mit jenem, den wir aus ihren sprachlichen Benennungen gewinnen. Nun wird aber keineswegs alles Behaltene auch benannt, vielmehr unterliegt das gesamte Material gewohnheitsmäßig erlebter Eindrücke seinerseits einer Sichtung, die von der individuellen Unterscheidungsfähigkeit und von den jeweiligen praktischen Bedürfnissen der Mitteilung ausgeübt wird.

Das Unterscheiden von Farben ist zwar im allgemeinen Vorbedingung für die Benennung, daher verlangt das Verhältnis zwischen Unterscheiden und Benennen eine nähere Beschreibung, aber das Benennenkönnen gibt keinen Gradmesser ab für das Unterscheidungsvermögen. Farbenblinden fehlen zwar bestimmte Farbenempfindungen und Unterscheidungsmöglichkeiten, aber keineswegs die entsprechenden Ausdrücke der Normalsichtigen. (J. Stilling, Über Farbensinn und Farbenblindheit, Kassel 1878, S. 16.) Sie werfen daher die Ausdrücke in der Regel ganz bunt durcheinander. »Wenn ein Farbenblinder objektiv Farbe vergleichen soll,« so »rekurriert er nicht etwa einfach auf die Empfindungen, die er hat, sondern er fragt sich innerlich, wie würde man die oder die Farbe benennen müssen, und richtet danach sein endgültiges Urteil ein« (a. a. O. S. 28). Daher muß man sich bei der Untersuchung Farbenblinder von ihren Aussagen unabhängig machen.

Wie man also in diesem Falle nicht vom Vorhandensein eines normalen Wortschatzes für Farben auf ein normales Farbenempfindungs- und Unterscheidungsvermögen schließen darf, läßt sich anderseits aus dem Mangel einer Bezeichnung nicht das Fehlen der betreffenden Empfindungsqualität oder eine Unfähigkeit zur Unterscheidung folgern. »Die sprachlichen Ausdrucksmittel laufen nur insoweit den Vorstellungen parallel, als es der praktische Zweck der Mitteilung erfordert« (Marty a. a. O. S. 63). Ein solches Mitteilungsbedürfnis ist aber keineswegs stets vorhanden. So fehlt es z. B. bei Kindern, bei primitiven Völkern, bei ungebildeten Personen. An Kindern ist allgemein die späte Entwickelung des Farbenbenennungsvermögens zu beobachten. Bei den in großem Maßstabe durchgeführten Unter-

suchungen Guttmanns fehlten Charlottenburger Schulkindern bei vollkommener Farbentüchtigkeit z. B. die Ausdrücke für Grau und Braun. Aus den zahlreichen Beobachtungen über das Verhältnis des Kindes zur Farbe scheint hervorzugehen, daß wohl von einer allmählichen Entwickelung des Unterscheidungsvermögens, von einer Verfeinerung der Unterschiedsempfindlichkeit und einem noch langsamer sich ausbildenden Benennungsvermögen für Farbenempfindungen zu reden ist, keineswegs aber von einer allgemeinen Empfindungsanomalie als erstem Stadium und einer fortschreitenden Fähigkeit des Auges, Farben zu empfinden. So behauptet Magnus [1]), daß bei dem Kinde die Entwickelung der Farbennomenklatur lediglich der unmittelbare Ausfluß seiner »physiologisch-chromatischen« Leistungsfähigkeit sei. Leider sind aber in den Untersuchungen die drei Begriffe: Empfinden, Unterscheiden, Benennen nicht scharf auseinandergehalten worden.

Charles Darwin ist nach seinem eigenen Geständnis diesem logischen Fehler zum Opfer gefallen. Er berichtet in der »Biographischen Skizze eines kleinen Kindes« [2]): »Während ich sorgsam die geistige Entwickelung meiner kleinen Kinder verfolgte, war ich erstaunt, bei zweien, oder, wie ich glaube, bei allen dreien, bald nachdem sie in das Alter gekommen waren, in welchem sie die Namen aller gewöhnlichen Dinge wußten, zu beobachten, daß sie völlig unfähig erschienen, den Farben kolorierter Stiche die richtigen Namen beizulegen, obgleich ich wiederholt versuchte, sie dieselben zu lehren. Ich erinnere mich bestimmt, erklärt zu haben, daß sie farbenblind seien, aber dies erwies sich als eine grundlose Befürchtung.« — »Ein Knabe,« so erzählt W. Preyer [3]), »ein Knabe, welcher gar nicht methodisch im Farbensehen unterrichtet worden war, wurde von seinem Vater gefragt, welche Farben er in dem gerade sich scharf vor dem grauen Himmel abhebenden Regenbogen erblickte. Das Kind antwortete langsam, aber entschieden: ‚Rot, Gelb, Grün, Blau', und fand diese Grundfarben auch nachher, wie mich sein Vater, Professor Bardeleben in Jena, versicherte, unter Pigmenten jedesmal leicht heraus, während die Benennung des Violett, Rotgelb und anderer Mischfarben ihm schwierig wurde.« Preyer zieht aus dieser und aus anderen Beobachtungen an seinem eigenen Kinde den unberechtigten Schluß auf eine Entwickelung der Farbenempfindung beim Kinde, und zwar von einer Empfindungsschwäche für kurzwellige Farben zur vollen Empfindungsstärke für alle Farben. »Das Kind weiß nicht, was Grün und Blau bedeutet,

[1]) Über ethnologische Untersuchungen des Farbensinns, Berlin 1883, S. 33.
[2]) Kosmos I, 376.
[3]) Die Seele des Kindes, 2. Aufl., Leipzig 1884, S. 16.

wenn es schon Gelb und Rot kennt.« Der Italiener G. Bono [1]) entgeht wohl diesem Irrtum, verwechselt aber Empfindungs- und Unterscheidungsvermögen. Preyer konstatiert einen — überhaupt nicht vorhandenen — Empfindungsmangel, Bono ein ebensowenig allgemein vorhandenes Beurteilungsvermögen. »Fragt ihr ein Kind nach der Farbe einer lila Schleife oder eines blau gestickten Kissens, wird es vielleicht ‚grün' antworten; gebt ihr ihm aber lila, blaue und grüne Wollsträhnen, mit der Weisung, sie nach Farben einzustellen, so werdet ihr sofort sehen, wie gut das Kind die Farben in Wirklichkeit unterscheidet, sobald man davon absieht, daß es die nötigen Sprachkenntnisse noch nicht besitzt.« Diese Erfahrung kann richtig sein, wenn sie an älteren Kindern gemacht ist, deren Unterscheidungsvermögen durch Übung und Gewöhnung sich entwickelt hat, so allgemein ausgesprochen ist sie aber falsch.

Es war der große psychologische Irrtum von Gladstone, Geiger, Magnus und ihren Anhängern, aus einem beschränkten Farbenbenennungsvermögen der alten Völker, vor allem der Griechen, auf ein beschränktes Farbenempfindungsvermögen zu schließen. In der Hauptsache auf sprachliche Beweise aus den Vedas, den althebräischen Schriften und den Gesängen Homers sich stützend, behaupteten die Genannten: der Farbensinn, wie wir ihn heute besitzen, ist eine späte, im Laufe der geschichtlichen Entwickelung erworbene Fähigkeit der menschlichen Rasse. Vor ungefähr 3000 Jahren sollen die ersten Familien der semitischen und arischen Rassen unfähig gewesen sein, zwischen Rot, Blau, Grün und Gelb zu unterscheiden, sie sollen an Blaublindheit gelitten haben. Magnus behauptet: in seiner ersten und primitivsten Entwickelungsperiode fiel der Farbensinn noch mit dem Licht- und Helligkeitssinn zusammen, der Entwickelungsgang, den der Farbensinn eingeschlagen hat, erfolgte dann in der Weise, »daß er, entsprechend der Reihenfolge der prismatischen Farben, bei den lichtreichsten Farben (rot und gelb) begonnen hat und genau, an die allmähliche Lichtabschwächung der Spektralfarben sich haltend, durch Grün zu Blau und Violett vorgeschritten ist.« Gegen diese Theorie erhoben Jäger, Krause, Marty, Allen u. a. eine Fülle naturwissenschaftlicher, psychologischer, medizinischer, philologischer, archäologischer und ethnologischer Einwände. Diese Kritiker kommen zu dem heute unangefochtenen Ergebnis, daß einerseits durch die ganze geschichtliche Zeit in Ägypten, Assyrien, China, Japan, Indien, Peru, Mexiko und in Westeuropa die Grundfarben erkannt und benutzt worden

[1]) *L'evoluzione storica del senso cromatico*, *Gazetta delle cliniche*, Torino 1884, Bd. XX, S. 19.

sind, anderseits bei zivilisierten wie bei primitiven Völkern der Gegenwart das Farbenunterscheidungsvermögen als identisch erscheint.

Magnus hat auf Grund der von den verschiedensten Seiten aus erfolgten Kritik seine Theorie allmählich bedeutend eingeschränkt. Er faßt in der späteren Veröffentlichung über »Farben und Schöpfung« (Breslau 1881) die Ergebnisse in folgenden Sätzen zusammen: 1. die Farbenempfindung hat sich aus einer ursprünglichen Latenz des Farbensinnes entwickelt. Die Farbenempfindungslatenz ist aber nicht mit vollständiger oder partieller Farbenblindheit zu verwechseln, letzterer Zustand ist einer weiteren Ausbildung und Erweckung der fehlenden Empfindung nicht fähig. 2. Der Farbensinn der Naturvölker läßt häufig eine starke Ausbildung der Rot- und eine weniger entwickelte Schärfe der Grün- und Blauempfindung erkennen. 3. Die Farbenterminologie, sowohl die der alten, als auch die vieler neuen Sprachen, entspricht dem Zustande der Naturvölker in der Weise, daß sie die Ausdrücke für Rot viel schärfer ausgeprägt haben als die für Grün und Blau. Letzteres ist eine Folge des von früheren Geschlechtern ererbten Rückstandes der Netzhautbeschaffenheit und der daraus hervorgehenden Empfindungsträgheit. Dieser Umstand gibt auch die Erklärung für den mangelhaften Farbengebrauch bei Homer und überhaupt des Altertums. 4. Diese Konsequenz der Farbenterminologie und der Farbenkenntnis ist ein mittelbarer Beweis dafür, daß die Rotempfindung sich zuerst, die Blauempfindung sich zuletzt entwickelt hat. 5. Die Entwickelung des Farbensinnes ist nicht in dem kurzen Zeitraume von wenigen Jahrtausenden erfolgt, sondern ist in vorhistorische Zeit zurückzuversetzen. — Gegen diese abgeänderte Magnussche Theorie wandte sich R. Hochegger mit seinem Buche: »Die geschichtliche Entwickelung des Farbensinnes«. In drei Kapiteln kritisiert er die angeblichen historisch-philologischen Beweise für die »Farbenentwickelung«, bringt physiologische Gründe gegen eine qualitative Weiterbildung des Farbenempfindens vor und stellt das Material an ethnologischen Untersuchungen zusammen, aus dem vielleicht am überzeugendsten die Unhaltbarkeit der Theorie von Magnus und seinen Anhängern hervorgeht.

In den nächsten zehn Jahren ruhte der Streit um die »Entwickelung des Farbensinns«. Dann erschien als Nachzügler das Buch von W. Schultz: »Das Farbenempfindungssystem des Hellenen« (Leipzig 1904). Der Verfasser nimmt einen eigentümlichen Standpunkt dem Problem gegenüber ein. Gestützt erstens auf die gründliche Durchforschung der Farbenbezeichnungen bei den wissenschaftlichen Schriftstellern der Alten (Historiker, Lexikographen u. a.), zweitens auf die Kritik der erhaltenen Beschreibungen farbiger Gegenstände (nament-

lich der Regenbogenbeschreibungen), drittens auf kunsthistorische Kritik hellenischer Bemalungsreste in Architektur, Skulptur und Malerei (als vorläufiges Beispiel gibt Schultz das der »Ephemeris archaiologike« entnommene Freskengemälde aus Eleusis) stellt er folgende Behauptungen auf: Das hellenische Farbenempfindungssystem war nicht nur ein starres, sondern auch die Farbenbezeichnungen behielten im System ihre Plätze stets unverändert bei. Die Entwickelungsthese ist mithin in keiner ihrer Formen im stande, die Flüssigkeit der griechischen Farbenbezeichnungen zu erklären. — In der entschiedenen Ablehnung sowohl einer Entwickelung des Farbensystems als auch einer Entwickelung der sprachlichen Ausdrucksfähigkeit für Farben weicht also Schultz von Magnus und seinen Anhängern ab. Er berührt sich aber wieder darin mit ihm, daß auch er eine »anomale Beschaffenheit des hellenischen Farbenempfindungssystems« annimmt. Der Besitz der hellenischen Sprache an Farbenworten, »welche vieldeutig sind und nicht auf Gegenstände zurückgehen«, ist nach Schultz das entscheidende Kennzeichen, »daß das Farbenempfindungssystem der Hellenen gegenüber dem unsern reduziert ist«. Zwar läßt sich auf Grund der rein sprachpsychologischen Methode nicht der genauere Typus dieser Anomalie feststellen, wohl aber glaubt Schultz typische Verwechslungsfarben aufzeigen zu können. Zu diesem Ergebnis kommt der Verfasser durch Kritik der antiken Farbenbeobachtungen und der koloristischen Erscheinung des Eleusinischen Zeus. Da für reines Gelb und reines Blau keine eindeutigen griechischen Ausdrücke existieren, anderseits blaugrün und violett verwechselt werden, stellt es sich »demnach als sehr wahrscheinlich dar, daß die Hellenen blaugelbblind waren«.

Die gesamte Bearbeitung des sprachlichen wie des archäologischen Materials durch Schultz beruht auf folgender Voraussetzung. Die Frage, in welchen Fällen man aus Abweichungen des sprachlichen Ausdruckes auf Abweichungen der Empfindungssysteme schließen darf, wird dahin beantwortet: »Umfaßt eine Bezeichnung verschiedene Elementengruppen einer einzigen Mannigfaltigkeit, so ist die Konstatierung dieser Tatsache allemale dann ein hinreichender Beweis für die Verwechslung der bezeichneten Elementengruppen, wenn die Bezeichnung entweder auf keinen Gegenstand mehr zurückgeht, in welchem Elemente dieser Mannigfaltigkeit in charakteristischer Weise vertreten sind, oder wenn dieser Gegenstand selbst in Hinblick auf die in Betracht gezogenen Elementengruppen variabel ist.« Diese Bedingungen für die Möglichkeit von Schlüssen aus der Sprache auf das Farbenempfindungssystem des Sprechenden können wir aber auf Grund unserer noch näher zu begründenden Auffassung der Beziehungen

zwischen Wahrnehmung und Beurteilung, Unterscheidung und Benennung nicht als gültig anerkennen. —

Die Vermutung, daß Empfindungs- und Unterscheidungsvermögen für Farbeneindrücke vorhanden sein können, ohne daß sprachliche Bezeichnungen für diese sich einzustellen brauchten, wird bestätigt durch die von E. Krause (Carus Sterne) angeregten, von R. Andree, R. Virchow, Grant Allen, Peschuel-Loesche, Hugo Magnus und vielen anderen verwirklichten Untersuchungen des Farbenempfindungs- und Farbenbezeichnungsvermögens der primitiven Völker. Die Ergebnisse dieser Forschungen faßt H. Magnus (Untersuchungen über den Farbensinn der Naturvölker, Jena 1880, S. 34 ff.) in den Sätzen zusammen: 1. »Alle untersuchten Naturvölker besitzen eine unserer Farbenempfindung analoge. Es wurde kein Volk gefunden, dem die Empfindung irgend einer unserer Farben gemangelt hätte.« 2. »Farbenempfindung und Farbenbezeichnung sind nicht proportional. Die Empfindung und das Unterscheidungsvermögen der Lichtqualitäten kann noch so ausgebildet sein, und trotzdem fehlt oft der sprachliche Ausdruck für letztere.« — Damit ist die Grundlage der Magnusschen Theorie, der Satz von der Parallelität zwischen Farbenempfindung und Farbenbezeichnung, von ihm selbst als unhaltbar erwiesen. »Durch die Arbeiten von Virchow, Kotelmann, Stein, sowie durch unsere eigenen Untersuchungen wissen wir mit positiver Gewißheit, daß wir aus den sprachlichen Befunden keineswegs einen unmittelbaren Rückschluß auf den Zustand der jeweiligen augenblicklichen Farbenkenntnis machen dürfen« (S. 44).

Die Klarheit dieses Ergebnisses wird dadurch getrübt, daß Magnus einen Kausalzusammenhang zwischen Empfindung und Sprache an anderer Stelle wieder in den Gedankengang hineinschmuggelt. Bei der Entwickelung der Farbennomenklatur hat sich nach ihm eine »Wechselwirkung zwischen dem physiologischen Faktor der Empfindung und dem philologischen Moment der Sprachbildung tätig bewiesen«. Zu diesem Schluß fühlt er sich gedrängt durch den Eindruck einer gewissen Gesetzmäßigkeit in der Entwickelung der Farbenbezeichnungen. Die sprachlichen Ausdrücke für die langwelligen Farben (Rot, Gelb) sind fast ausnahmslos am klarsten, die für die kurzwelligen Farben (Blau, Grün) am mangelhaftesten entwickelt. Ferner werden oft »Farben, die im Spektrum benachbart sind, sprachlich vereinigt, am häufigsten ist dies jedoch bei den kurzwelligen Farben Grün und Blau, die zuweilen schlechthin unter dem Ausdruck ‚Dunkel' vereinigt werden.« Diese »Gesetzmäßigkeit« soll sich aus einer Unterempfindlichkeit oder Empfindungsträgheit für die kurzwelligen Farben erklären. So werde also der eigentümliche Charakter der Farbennomen-

klatur nicht allein aus dem Charakter der Sprache verständlich, sondern auch aus physiologischen Eigentümlichkeiten der Farbenempfindung. Freilich soll das Studium der Farbennomenklatur der Naturwie der Kulturvölker nichts über den augenblicklichen Stand ihrer Farbenempfindung aussagen, »wohl aber über die frühesten Entwickelungsphasen des Farbensehens. ... Die gesetzmäßige Eigenart der chromatischen Nomenklatur drängt uns zu der Annahme einer allmählich erfolgten Entwickelung des Farbensinnes und weist uns die einzelnen Etappen, welche der Farbensinn auf seinem Entwickelungsgang zurückgelegt hat.« (Hugo Magnus, Über ethnologische Untersuchungen des Farbensinnes, Berlin 1883, S. 28.) An der genügenden Leistungsfähigkeit der sprachvergleichenden Beweise hat Magnus zwar zu zweifeln gelernt, an der Theorie der Farbensinnentwickelung hält er aber fest.

Nun erklären sich in Wirklichkeit sowohl die Schärfe in der Farbenempfindung und -unterscheidung als auch die Schwäche in ihrer Benennung bei den primitiven Völkern auf eine viel einfachere Weise und ohne Zuhilfenahme physiologischer Hypothesen. Für das durch alle Untersuchungen festgestellte ausgezeichnete Sehvermögen der Primitiven ist auf folgendes hinzuweisen: Der sogenannte Kampf ums Dasein muß die primitiven Jäger- oder Hirtenvölker zu einem äußerst feinen Seh- und Unterscheidungsvermögen erziehen und damit auch zu einem sehr getreuen Farbengedächtnis. Ohne die Wahrnehmung feinster Farbentöne und -unterschiede wären sie sowohl bei der Jagd wie beim Hüten der Herden und beim Suchen von Früchten so gut wie verloren. Zugleich wird aber die Verschiedenheit der äußeren Lebensverhältnisse und der Interessensphären größere oder geringere Differenzen in der Farbenterminologie bei gleicher Farbenempfindung entstehen lassen.

So haben Viehzucht treibende Völker, deren Existenz von ihren Haustieren abhängt, und die im täglichen Verkehr mit denselben stehen, für die Färbung der Tiere nicht nur ein sehr feines »Auge« und Gedächtnis, sondern auch einen reichen Schatz an Benennungen. »Die Kirgisen unterscheiden durch besondere Wörter oder Komposita Schimmel mit fleischfarbenem Maul und schwarzem Maul, Rotschimmel, zwei Arten Grauschimmel, Rappen, Füchse, Rotbraune, Dunkelbraune, Rehbraune, Braune mit gelblichem Bauch, Schwarzgelbe, Rotgelbe, Braune mit weißem Maul, Schwarzfalbe, Rotfalbe, Gelbfalbe, Helle mit heller Mähne, gemischte, bei denen das Unterhaar dunkel, das Oberhaar hell, Schecken in vielen Spielarten: Blau-, Schwarz-, Rot-, Falbschecken; getigerte gleichfalls in vielen Spielarten: Blautiger, Schwarztiger, gemischthaarige Tiger.« Fast ähnlich reich sind die Farbenbezeich-

nungen für Pferde bei den Jenissei-Ostjaken, sowie den Kaibalen[1]). Eine Parallele im kleinen und in der Sprache eines Kulturvolkes haben wir in dem Reichtum des Englischen an Farbenbezeichnungen, die ausschließlich dem Pferdesportjargon angehören, wie z. B. *chestnut, bay, sorrel, roan* (vgl. Allen a. a. O. S. 251, Anmerkung).

Die Herero erkennen, wenn abends eine Herde von 600 bis 700 Rindern von der Weide heimkommt, nicht nur, wieviel Stück, sondern auch, welche Individuen fehlen. Es ist ferner äußerst charakteristisch, daß bei den Ovaherero das Wort für Farbe soviel wie »Viehzählung« bedeutet, bei den Kaffern, die sechsundzwanzig Bezeichnungen für Tierfarben haben, die Farbe = »*ibala*« (Fleck) heißt, das Wort also von der fleckigen Zeichnung des Viehs entlehnt zu sein scheint[2]). Wie in den äußeren Lebensbedingungen die Ursache für den Reichtum der primitiven Völker an bestimmten Farbenbenennungen liegt, so läßt sich das Fehlen sprachlicher Ausdrücke nicht aus einem keineswegs vorhandenen Mangel des Farbenempfindens und Unterscheidungsvermögens erklären, sondern aus dem fehlenden Interesse für bestimmte Farben oder aus der Seltenheit ihres Vorkommens. Den Kaffern fehlen Worte für die bei ihren Tieren ihnen nicht begegnenden Farben Blau und Grün. Gerade für das häufige Ausbleiben sprachlicher Bezeichnungen für diese beiden Farben (Dakota, Odjibway-Indianer, einzelne indische Bergstämme, die nubischen Moslemin, die arabischen Stämme der östlichen Sahara und des Sûdân, die Birmanen u. a. m.) ist es keineswegs nötig, eine Empfindungsträgheit für kurzwellige Farben zu behaupten, sondern es gibt rein psychologische Erklärungsgründe genug[3]). Erstens hat für primitive Menschen ebenso wie für Kinder alles Belebte den Vorrang vor dem Unbelebten, Tierfarben werden eher bemerkt als Landschaftsfarben. Zweitens: Alltagsfarben, die in keiner engen Beziehung zum Wohl und Wehe der Menschen stehen, werden erst verhältnismäßig spät beachtet; Blau als Himmelsfarbe, Grün als die Farbe der Vegetation sind aber in vielen Fällen solche Alltagsfarben. Drittens: Farben, die überhaupt nur ganz selten oder nie vorkommen, wie das Grün im afrikanischen Sande, können nicht eine Benennung finden, obwohl sie natürlich — wären sie da — gesehen werden würden. Viertens: die Vorliebe des modernen Menschen für Grün und Blau fließt teilweise aus seinem sentimentalen Naturgefühl. Die Sehnsucht des Stadtmenschen nach der »Natur« verleiht dem Grün der freien Landschaft, dem Blau des für

---

[1]) R. Andree, Zeitschrift für Ethnologie, 1878, S. 332.

[2]) Hochegger a. a. O. S. 109; Marty a. a. O. S. 19; Grant Allen a. a. O. S. 197, 249.

[3]) G. Nachtigall, Sahara und Sûdân, Teil I, S. 428, Berlin 1879.

ihn nur stückweise und getrübt sichtbaren Himmels besondere Stimmungswerte. Ist es da so verwunderlich, daß Homer, der in grüner Umgebung unter blauem Himmel seine Helden leben läßt, der also das besitzt, wonach wir uns sehnen, keine besonderen Benennungen für ein ausgesprochenes Grün und Blau hat?

Den Beispielen für eine Armut an Farbenbezeichnungen in den Sprachen der primitiven Völker lassen sich ebensoviele für einen Reichtum an Farbennamen entgegenstellen. »Die Buschmänner haben ein reiches Farbenwörterbuch, außer Bezeichnungen für die Grundfarben gibt es auch verschiedene zusammengesetzte Namen, wobei man sich der Namen zweier Farben zusammen bedient, ferner Namen für wenigstens fünf Farbenschattierungen: Hellpurpur, Lavendel, Grün, Steinfarbe, Bräunlichgrün und Blaugrün« (Allen a. a. O. S. 200). Ob die bekannte malerische Praxis der Buschmänner für die Ausbildung einer reicheren Farbennomenklatur in Betracht kommt, erscheint mir fraglich. Die alle Buschmännerzeichnungen charakterisierende scharfe Auffassung und sichere Darstellung gesehener Formen und Bewegungen, das impressionistische Element dieser primitiven Kunstwerke spricht für eine allgemeine hohe Unterscheidungsfähigkeit sinnlicher Eindrücke, die auch der sprachlichen Differenzierung von Farbenempfindungen zu gute gekommen sein mag. Gegen diese Annahme ließe sich aber die Technik dieser südafrikanischen Malereien anführen: »die Figuren sind entweder auf einem dunklen Felsen vermittels eines härteren Steines ausgekratzt, so daß sie sich in hellerer Farbe von dem Grunde abheben; oder aber sie sind farbig auf helle Felsen gemalt; — und zwar mit demselben beschränkten Vorrate von Erdfarben, über den auch der Australier verfügt: — mit einem lebhaften Rot, braunem Ocker, Gelb und Schwarz. Auch ein Grün soll zuweilen vorkommen« [1]). Loskiel berichtet, daß die Irokesen »zuweilen die Überlegung anstellen, wie sie etwas Neues, das ihnen merkwürdig, nennen wollen. So wählten sie z. B. zur Benennung der braunen Farbe ein Wort, welches soviel besagt, daß das Braun das Mittel zwischen Schwarz und Weiß ist« (R. Andree a. a. O.).

Die Entwickelung der Farbenbenennung geht wohl im allgemeinen den Weg, den Viktor v. Strauß und Torney für die chinesische Farbennomenklatur aufgezeigt hat [2]). Zuerst werden sehr breite Farbengruppen zusammengerechnet und einfach benannt, während sich die Bezeichnungen für engere Gruppen erst später entwickeln. Dabei wird für eine der kleineren, aus der alten größeren ausgeschiedenen

[1]) Ernst Grosse, Die Anfänge der Kunst, Freiburg i. Br. u. Leipzig 1894, S. 174.
[2]) Zeitschrift der deutsch-morgenländischen Gesellschaft 1879, S. 506.

Gruppen der alte Name noch eine Weile beibehalten. Inhaltlich deckt sich diese Beobachtung mit dem Ergebnis der Magnusschen Untersuchung. v. Strauß und Torney weist aber jede physiologische Erklärung der Erscheinung mit Recht ab: »Aus diesem Vorgange innerhalb der Sprache zu schließen, daß ebenso auch das Wahrnehmungsvermögen der Menschen für Farben sich erst entwickelt und fortgebildet habe, ist durchaus unberechtigt und ein Absprung auf fremdes Gebiet. Noch immer sind wir in der Lage, eine Menge Sinneswahrnehmungen genau voneinander zu unterscheiden, ohne daß die Sprache uns für diese Unterschiede treffende Bezeichnungen darbietet.«

Daß für die Ausbildung des Benennungsvermögens für Farben von entscheidendem Einfluß das bestimmten Farbeneindrücken entgegengebrachte Interesse ist, das seinerseits in den Lebensverhältnissen der Völker seinen Grund hat, das zeigt schließlich das Verhältnis primitiver Sprachen zu denen der Kulturvölker. Einerseits nämlich werden bei der Berührung unzivilisierter Völker mit zivilisierten fehlende Farbennamen aus der entwickelten Sprache in die unentwickelte herübergenommen. So besaß — wie Allen mitteilt — ein Mosambikneger zwar kein eigenes Wort für Purpur in seiner Sprache, hatte jedoch den holländischen Namen dafür gelernt und wandte ihn richtig an. Ähnliches berichtet H. Magnus von den Dakota. Anderseits ist aber auch der Verzicht auf fremdes bereicherndes Sprachgut möglich. So hebt A. Kirchhoff (Zeitschrift für Ethnologie 1879) hervor: »Man lasse sich durch das Beispiel der Djâlin belehren, daß ein Volk im stande ist, selbst ihm fertig angebotene Wortbilder für scharfe Farbensonderung, wie jene arabischen für die einander auch im Spektrum benachbarten Farben Blau und Grün abzulehnen, einfach, weil es auf diese Unterscheidung keine Lust hat, im gewöhnlichen Leben einzugehen.«

Das lehrreichste Beispiel für das hochentwickelte Empfindungs- und Unterscheidungsvermögen (im Sinne einer Beurteilungsfähigkeit) für Farben bei Indianern findet sich an versteckter Stelle in Arthur Königs Schriften. (Referat über H. Blümer, Die Farbenbezeichnungen bei den römischen Dichtern, Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane 1893.) König erzählt hier, wie er im »äußersten Westen« von Kanada das Farbenempfindungs-, Unterscheidungs- und Benennungsvermögen eines Indianers untersucht: »Ich hatte seine Sehschärfe geprüft und ließ mir dann mit Hilfe eines Dolmetschers die Bezeichnung für die verschiedenen an den von seinen Stammesgenossen angefertigten Holzschnitzereien vorkommenden Farben angeben. Alle Antworten erfolgten ganz glatt und sicher; da bemerkte ich, daß unter den vielen Pigmenten kein gesättigtes Blau vorkam.

Ich zog einen so gefärbten Karton aus der Tasche und fragte nach der Bezeichnung dieser Farbe. Der Indianer stutzte, sah mich einen Augenblick ratlos an, als wenn er gar nicht verstehen könne, wie ich zu einer solchen Frage käme. Als ich diese dann wiederholte, ging er schweigend in einen Nebenraum, wo sich eine Ausstellung der in seiner Heimat vorkommenden Vögel befand; nach wenigen Augenblicken kehrte er wieder zurück mit einem Vogelbalge in der Hand und breitete dessen Flügelfedern über meinen Karton aus: die Farbe war genau dieselbe. Ein Wort für die Farbe hatte er nicht, vermutlich, weil es kein so gefärbtes Pigment oder keinen so gefärbten im alltäglichen Leben seiner Stammesgenossen verwendeten Stoff gab; wohl aber konnte er die Farbe sicher von allen anderen unterscheiden, denn er suchte unter vielen ähnlichen (wovon ich mich nachher überzeugte) die gleiche heraus.«

Der geprüfte Indianer erkannte also auf Grund eines sehr getreuen Farbengedächtnisses das gezeigte Blau wieder, verglich es in der Vorstellung mit anderen ihm dank seines feinen Farbenunterscheidungsvermögens bekannten Blaunuancen und holte die gleiche Nuance herbei. Er wußte die Farbe zwar nicht zu benennen, aber er kannte sie.

Auf die Wichtigkeit dieser Begriffsunterscheidung hat Helmholtz einmal hingewiesen (a. a. O. I, S. 358 f.). »Neben dem Wissen,« sagt er, »das mit Begriffen arbeitet und deshalb des Ausdrucks in Worten fähig ist, besteht noch ein anderes Gebiet der Vorstellungsfähigkeit, welches nur sinnliche Eindrücke kombiniert, die des unmittelbaren Ausdrucks durch Worte nicht fähig sind. Wir nennen es im Deutschen das Kennen.« — So kennen wir z. B. eine Farbe, einen Geruch, einen Weg, d. h. »wir haben diese Objekte gesehen ... oder gerochen ... halten diesen sinnlichen Eindruck im Gedächtnis fest und werden ihn wiedererkennen, wenn er sich wiederholt, ohne daß wir im stande wären, uns oder anderen eine Beschreibung davon in Worten zu geben. Dessenungeachtet ist es klar, daß dieses Kennen den allerhöchsten Grad von Bestimmtheit und Sicherheit haben kann, und hinter keinem in Worten ausdrückbaren Wissen zurücksteht. Aber es ist nicht direkt mitteilbar, wenn nicht das betreffende Objekt zur Stelle geschafft (wie im Falle des Indianers das Blau der Flügelfedern), oder dessen Eindruck anderweitig nachgeahmt werden kann ...«

Das beschriebene Verhältnis zwischen Kennen und Benennen tritt noch schärfer als auf dem Gebiete des Gesichtssinnes in dem des Geruchs und Geschmacks zu Tage. Trotz ihres außerordentlich feinen Unterscheidungsvermögens kommen die Wein- und Zigarrenkenner mit verhältnismäßig sehr wenigen Qualitätsbezeichnungen aus. Dem praktischen Benennungsbedürfnis genügen Ausdrücke wie: leicht, schwer,

fein, mild, voll, pikant, aromatisch, blumig, lieblich u. a. Wenn wir schließlich bedenken, daß die von einem farbentüchtigen Auge unterscheidbaren Farbentöne nach vielen Hunderttausenden zählen, daß ferner (nach Uhthoffs Untersuchungen) der normale Trichromat im Spektrum etwa 160 Farbentöne auseinanderhalten kann, so erscheint demgegenüber auch der Wortschatz der kultivierten Völker sehr dürftig. Ernst Mach bemerkt gegenüber dem Magnusschen Versuch, mit Hilfe philologischer Beweise eine bedeutende Entwickelung des Farbensinnes in historischen Zeiten nachzuweisen: »Aus dem Mangel der Bezeichnungen darf man nicht auf das Fehlen der betreffenden Empfindungsqualität schließen. Die Bezeichnungen sind auch heute noch unscharf, verschwommen, mangelhaft und gering an der Zahl, wo eben das Bedürfnis einer scharfen Sonderung nicht vorhanden ist. Die Farbenbezeichnung des heutigen Landmannes und seine Bezeichnung der Empfindungen überhaupt ist nicht entwickelter als jene der griechischen Dichter. Die Bauern im Marschfelde sagen z. B., wie ich selbst oft gehört habe, daß das Kochsalz ‚sauer' sei, weil ihnen der Ausdruck ‚salzig' nicht geläufig ist« [1]). Auch Alfred Lichtwark konstatiert in seinem bekannten Programm einer »Erziehung des Farbensinnes« (2. Aufl., Berlin 1902, S. 20): »Man braucht nicht einmal besonders scharf aufzupassen, um zu erkennen, daß im allgemeinen nur die Grundfarben Gelb, Rot und Blau und vielleicht noch ein ausgesprochenes Grün mit annähernder Sicherheit bezeichnet werden. Orange wird meist gelb genannt, Violett und Lila heißen fast ebenso oft Blau. Unsere Sprache ist weiterhin erstaunlich arm an Ausdrücken für Mischtöne und Abschattungen. Wenn wir uns nicht mit ledernen Zusammensetzungen helfen wollen, sind wir gezwungen, französische Ausdrücke zu wählen: *lilas, orange, violet, fraise, prune, puce, bleu-mourant*, und diese bequeme Entlehnung, die sehr alt ist, hat bei uns offenbar die Triebkraft der eigenen Sprache geschädigt, wenn nicht für immer zerstört.«

Zwar besitzt die deutsche Sprache die Fähigkeit, durch einfache Aneinanderfügung zweier Farbennamen eine Bezeichnung für eine Mischfarbe zu bilden, wobei das Grundwort den Farbenton, das Bestimmungswort die Abschattung des Tones angibt, also: Graublau und Blaugrau. Damit erweitert sich aber nicht das Material an selbständigen Farbennamen, während die französische Sprache ohne weiteres aus jedem Hauptwort eine Farbenbezeichnung machen kann, und die englische, dank ihres Charakters als einer aus Worten romanischer und germanischer Herkunft bestehenden Mischsprache, am

[1]) Analyse der Empfindungen, 2. Aufl., Jena 1900, S. 75 Anm.

reichsten an unzusammengesetzten Ausdrücken für Farben ist. Ich stelle zum Vergleich nebeneinander eine Anzahl unzusammengesetzter Farbenbezeichnungen für Blau, Gelb, Grün und Rot aus dem Englischen und dem Französischen, wie ich sie in den Wörterbüchern von Sachs-Villatte und Muret-Sanders, sowie bei Grant Allen (a. a. O.) gefunden habe:

	1. Blau.	
blau	*blue*	*bleu*
himmelblau	*azure*	*azure*
	cerulean	
tiefblau	*discoloured*	
	sapphire	
blaugrün	*caesius*	*bleuâtre*
lavendelblau	*lavender*	
	livid	*livid*
		noir
blaugrün	*sea-green*	
traubenblau	*glaucous*	
blaurot	*violet*	*violet*
blauschwarz		*violacé*
		lilas
	2. Gelb.	
gelb	*yellow*	*jaune*
dottergelb	*luteus*	
gelblich	*xantheus*	*jaunâtre*
	lutescent	
	flavescent	
	flavicant	
fahl	*fallow*	
	sallow	
lohgelb	*tawny*	
gelbbraun	*glandaceous*	
	fulvous	
	fulvescent	
gelbgrün	*porraeceus*	
gelbrot	*sandy*	
	carroty	
safrangelb	*saffron*	
gelbweiß	*ochrotencous*	*isabelle*
gelbgrün	*wary*	
	3. Grün.	
grün	*green*	*vert*
	vert	
	prasin	
gelblichgrün	*willow*	*verdâtre*
	4. Rot.	
rot	*red*	*rouge*
	erythrean	

brennendrot	*scarlet*	*vermeil*
kupferrot	*coppered*	*rubicond*
schmutzigrot	*testaceous*	
rotblau	*solferino*	
rotblond	*auburn*	*roux*
		roussâtre
karmoisin	*crimson*	
blutrot	*sanguine*	
rötlich	*ruddy*	
purpur	*purple*	
hochrot	*vermilion*	*vermeil*
rötlich	*blushing*	
rotbraun	*sorrel*	
	bay	
	roan	
	russet	
	rubiginose	
kastanienbraun	*chestnut*	
	castaneous	
durchscheinend	*fulgid*	
rotfahl	*tawny*	*fauve*
rotgülden, rubinrot	*ruby*	*porphyrée*
hellrot	*pink*	
scharlachrot	*gules*	
rosig	*rosy*	

An dieser Zusammenstellung erscheint mir bemerkenswert: Blau und Grün mit ihren Abstufungen sind den übrigen Farbentönen gegenüber sprachlich im Englischen und im Französischen vernachlässigt. Am reichsten ist das Rot-Vokabularium, wobei es wohl kein Zufall ist, daß auf eine in England besonders beliebte Kleiderfarbe: das Rotbraun, allein fünf verschiedene Benennungen fallen. Die Unterschiede im Besitzstande für Farbenbenennungen bei den romanischen und germanischen Sprachen kommen aber in Hinblick auf die Ausdrucksarmut aller Sprachen dem Reichtum an Sinneseindrücken gegenüber überhaupt kaum in Betracht.

Auf der alten Verwechslung des Farbenunterscheidungsvermögens mit dem der Farbenbenennung beruht in der Hauptsache auch die neuere Theorie E. Raehlmanns (Über Farbensehen und Malerei, München 1901). Hier wird behauptet: es bestehen beträchtliche individuelle Unterschiede im Farbensehen der modernen zivilisierten Menschen. »Innerhalb 30—40 % von ihnen sind die Farbenempfindungen nur noch innerhalb weiter Grenzen ähnlich, für 3—4 % ist gar keine Ähnlichkeit vorhanden« (a. a. O. S. 31). Danach stimmen also die Farbenempfindungen nicht farbenblinder Personen keineswegs gänzlich überein, sondern sie gehen bei den meisten Menschen mehr oder weniger auseinander.

Diese Behauptung erheblicher individueller Verschiedenheiten der Farbenempfindung bei normalen Trichromaten wurde von Heine und Lenz nachgeprüft (Über Farbensehen besonders der Kunstmaler, Jena 1907). Sie kamen zu dem entgegengesetzten Resultat wie Raehlmann: Die Verschiedenheiten hinsichtlich der Qualität des Farbenempfindens »sind so außerordentlich geringe, daß man nicht den Eindruck gewinnen kann, daß die verschiedenen Menschen die Farben wirklich wesentlich qualitativ verschieden sehen.... Bei den ... Differenzen handelt es sich ... um Differenzen in der Benennung der Farben.« Aber auch diese Unterschiede sind so klein, daß wir berechtigt sind, von einer Einheitlichkeit der Farbenbenennung zu reden, natürlich nur für die Grundfarben Rot, Grün, Blau und Gelb (Heine und Lenz, a. a. O. S. 25 ff.). Wenn Heine und Lenz freilich aus dieser weitgehenden Übereinstimmung in der Farbenbenennung auch auf ein übereinstimmendes Empfindungssystem schließen, so ist ihnen darin keineswegs zuzustimmen. Eine Erörterung der — sich widersprechenden — Konsequenzen, die einerseits Raehlmann, anderseits Heine und Lenz aus ihren Theorien des allgemeinen Farbensehens für die Eigenarten der künstlerischen Farbenempfindung und Farbengebung und für die Kritik an Werken der Malerei ziehen, gehört nicht hierher.

An den Arbeiten von Raehlmann einerseits, Heine und Lenz anderseits übt Alfred Guttmann scharfe Kritik in seinen »Untersuchungen über Farbenschwäche« [1]). Auf Grund neuerer und umfassenderer Untersuchungen kommt Guttmann zu den Schlüssen: 1. Die von Heine und Lenz beim Normalen konstatierten Kontrastanomalien sind nur infolge fehlerhafter Versuchsanordnung gefunden. 2. Jene Versuchspersonen sind anomale Trichromaten gewesen. Diese Kritik trifft aber nicht den Raehlmann gegenüber erhobenen richtigen Einwand von Heine und Lenz, daß es sich bei scheinbaren Differenzen im Farbensehen vielfach um Differenzen im Farbenbenennen handelt. Auf diese psychologische Einsicht kam es uns aber ausschließlich an.

3. Ausbildung der Benennung.

Wir sahen: Der sprachliche Ausdruck für eine Sinnesempfindung wurzelt nicht — wie Magnus in seinen ethnologischen Untersuchungen (S. 35) behauptet — »im physiologischen Boden«. Die Sprache folgt beim Schaffen von Farbennamen auch keinem rationellen Beweggrunde,

[1]) Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane, 1908, II. Abteilung, S. 156 ff.

sondern dem jeweiligen Mitteilungsbedürfnis. Weder ein Farbensystem physikalischer Natur, noch die wissenschaftliche Einsicht in gewisse psychologische Eigenschaften und physiologische Grundlagen der Farbenempfindungen bestimmen ursprünglich die Reihenfolge und Art der Farbenbenennungen in der Praxis des Lebens. Die Aufstellung von Farbentheorien bleibt hinter der namenschaffenden Kraft der Sprache lange zurück.

So besteht beispielsweise kein Zusammenhang zwischen dem antiken Wortschatz für Farbeneindrücke und den Farbensystemen des Empedokles, der seinen vier Grundstoffen vier Grundfarben zuordnete, dem der Pythagoräer oder des Aristoteles, der Schwarz und Weiß als die Urqualitäten des Lichtes und die übrigen Farben als Mischungen dieser beiden primären ansah. Goethe macht mit Recht darauf aufmerksam, daß die Farbenbenennungen der Griechen zeigen, »wie klar und richtig die Alten des Außerihnen gewahr geworden, und wie sehr, als naturgemäß, ihr Aussprechen des Erfahrenen und ihre Behandlung des Gewußten zu schätzen sei.« — »Ihre Farbenbenennungen sind nicht fix und genau bestimmt, sondern beweglich und schwankend, indem sie nach beiden Seiten auch von angrenzenden Farben gebraucht werden. Ihr Gelbes neigt sich einerseits ins Rote, anderseits ins Blau, das Blau teils ins Grüne, teils ins Rote, das Rote bald ins Gelbe, bald ins Blaue, der Purpur schwebt auf der Grenze zwischen Rot und Blau und neigt sich bald zum Scharlach, bald zum Violetten.

Indem die Alten auf diese Weise die Farbe nicht als ein nur an sich Bewegliches und Flüchtiges ansehen, sondern auch ein Vorgefühl der Steigerung und des Rückganges haben, so bedienen sie sich, wenn sie von den Farben reden, auch solcher Ausdrücke, welche diese Anschauung andeuten. Sie lassen das Gelbe röteln, weil es in seiner Steigerung zum Rot führt, oder das Rote gelbeln, indem es sich oft zu diesem seinem Ursprunge zurückneigt« [1]).

Schwer entscheiden läßt sich ferner die Frage, »ob die Fixierung bestimmter sprachlicher Bezeichnungen ... die Folge einer ursprünglich gegebenen Beschaffenheit der Empfindungen ist, oder durch mehr zufällige Momente entwickelt, nun ihrerseits dazu beiträgt, gewissen Empfindungen den Anschein von etwas physiologisch Ausgezeichnetem zu verleihen« [2]). Höchst wahrscheinlich drückt sich in der Einfachheit der alten und in der Zusammengesetztheit der neuen Farbennamen nicht etwa der subjektive Empfindungscharakter der Farben: rot —

[1]) Materialien zur Geschichte der Farbenlehre, Berlin, Gustav Hempel, Bd. XXXVI, S. 44 ff.

[2]) v. Kries, Die Gesichtsempfindungen, in Nagels Handbuch der Physiologie des Menschen, Braunschweig 1905, III. Bd., S. 138.

grün — blau — gelb — weiß — schwarz als psychologischer Hauptfarben und der Charakter der übrigen Farbentöne als psychologischer Nebenfarben aus. Die Sprache bezeichnet nicht das für die Empfindung Einfache von vornherein einfach, ist sie doch nicht der erschöpfende Ausdruck eines psychologischen Tatbestandes, sondern es ist einfach die objektive — noch näher zu beschreibende — Bedeutung der Eindrücke: rot, grün, blau u. s. w., die sie zu einfachen Namen kommen ließ. »Nicht alles, was die Empfindung unterscheidet, unterscheidet auch die Sprache, sondern diese begnügt sich damit, für diejenigen Eindrücke gesonderte Bezeichnungen zu schaffen, deren Unterscheidung für den Ausdruck der Gedanken und für die Verständigung mit anderen erforderlich ist« [1]).

Bei den Griechen waren unterscheidende Bezeichnungen für Rot früher vorhanden als für Blau und Grün. Fehlen ihnen also eine Anzahl einfacher Ausdrücke für qualitativ »einfache« Empfindungen, so finden sich daneben alte einfache Farbennamen für qualitativ »zusammengesetzte« Empfindungen. (Die Frage, ob der Unterschied der Hauptfarben von den Nebenfarben in dem Gegensatz von Einfachheit und Zusammengesetztheit gesucht werden darf, geht uns hier nichts an.) Homer gebraucht die Bezeichnung χλωρόν für eine gelbliche Grünnuance, für den Eindruck des Saatgrünes etwa, πράσινον für lauchfarben, also eine dunkle Grünschattierung. Die deutsche Sprache hat neben den einfachen Bezeichnungen für Grundfarben die abstrakten Namen Grau und Braun für Übergangsfarben. Daß anderseits gerade für Blau und Grün nur ein Wort häufig von Homer angewendet wird, hat seinen Grund wahrscheinlich in dem Vorhandensein zahlreicher natürlicher Dinge und Erscheinungen, deren Farbe wirklich zwischen Grün und Blau steht, oder die, wie das Meer, abwechselnd grün und blau sind.

Zusammenfassend läßt sich also wohl sagen: die Farbenbezeichnungen haben sich zwar im Anschluß an die Eigenart der bewußten Erlebnisse gebildet, sie sind aber weder eine getreue Wiedergabe, noch erschöpfen sie den Reichtum des Empfundenen und Empfindbaren. Die Sprache muß, weil sie der Mitteilung dient, einfach sein: »Sie ist gezwungen, die empfundenen Unterschiede bald zu verwischen, bald zu übertreiben und die Dinge möglichst auf wenige, allgemein bekannte und vor Verwechslungen geschützte Typen zurückzuführen« [2]). Für den Zweck, das für die Mitteilung am meisten in Betracht Kom-

---

[1]) Wilhelm Wundt, Vorlesungen über die Menschen- und Tierseele, 3. Aufl., Hamburg u. Leipzig 1897, S. 107 f.

[2]) H. Ebbinghaus, Grundzüge der Psychologie, Leipzig 1902, I, 190.

mende auszuwählen, erscheint diese Praxis wichtiger als die Ausbildung einer umfangreichen Nomenklatur für die verschiedensten Sinneseindrücke.

Welche Farbenempfindungen haben nun in erster Linie einen Anspruch darauf, benannt zu werden? Farbeneindrücke erleben wir beständig, wir sind umgeben von lauter farbigen Objekten. Farbenunterschiede sind demnach als Kennzeichen verschiedener Wesen und Gegenstände für den Augenblick oder für die Dauer sehr brauchbar. Darin beruht der Erkenntniswert der Farben und darin liegt die praktische Nötigung, sie zu benennen.

Zuerst finden Beachtung die auffälligsten Unterschiede, wie solche z. B. zwischen Helligkeit und Dunkel, Sonnenfarbe und Feuerfarbe bestehen. Es werden also Farbenempfindungen benannt, die den Eindruck der Unvereinbarkeit machen. Solche nennt Hering »Grundfarben«; sie nehmen, wie die direkte Selbstbeobachtung zeigt, im Empfindungssystem eine prinzipielle Sonderstellung ein (deshalb heißen sie bei Aubert »prinzipale« Farben). (Kries a. a. O. S. 135 ff.) Natürlich wirkt bei der sprachlichen Auslese einiger dieser Farben nur das Erlebnis ihrer ausgeprägten Verschiedenheit mit. Besitzen doch alle Übergangsfarben eine engere subjektive Verwandtschaft mit anderen Farben, scheinen weniger gut charakterisiert als die Grundfarben und fallen deshalb weniger auf. So erinnert Orange einerseits an Rot, anderseits an Gelb. — Eine Farbe, die wie das Rot neben ihrem hohen Erkenntniswert auch einen ausgesprochenen Stimmungswert besitzt, stark gefühlsbetont ist, d. h. durch eine Fülle mit ihrem Eindruck verknüpfter lust- oder unlustvoller Assoziationen besonders erregend wirkt, eine solche Farbe hat eher Aussicht darauf, benannt zu werden, als indifferente Farben. Ob das Unauffällige, aber Alltägliche sich gleich viel Aufmerksamkeit verschafft wie das Auffällige, ist sehr zweifelhaft. Wir sahen an dem häufigen Fehlen von Bezeichnungen für Grün und Blau, daß diese Farben gerade da, wo sie beständig empfunden werden, wie bei den Griechen, und gerade deshalb spät Benennungen fanden. Auch werden keineswegs — wie Schultz (a. a. O. S. 11) behauptet — zuerst und allgemein die Farben der Bedarfsgegenstände zur Unterscheidung von anderen sprachlich bezeichnet. Zwar gilt der Satz, am schnellsten erhält einen Namen, was zu benennen für den primitiven Menschen ein praktisches Bedürfnis ist, aber wir wissen nicht, ob ihm das Nächstliegende stets das Wichtigste ist, und ob er seine Bedarfsgegenstände gerade auf Grund ihrer in den Farben relativ geringen Unterschiede bezeichnet. Die Frage, welche Farbennamen die ersten sind, ist zu ersetzen durch die andere, eher beantwortbare: wie entstehen überhaupt die ersten Farbenbezeichnungen?

Zwei psychologisch grundverschiedene Möglichkeiten der Namenausbildung sind zu unterscheiden: ursprünglich sind unsere abstrakt erscheinenden Farbenbenennungen einmal als Namen konkreter Dinge, anderseits als Ausdrücke für optische Eindrücke entstanden. Und zwar scheint das ältere Stadium der Namenausbildung durch die zweite Möglichkeit bezeichnet zu werden.

Wie schon O. Weise gezeigt hat[1]), sind die Namen für die hellen Farben von Stammwörtern mit der Bedeutung: brennend, leuchtend, glänzend abzuleiten, während die Namen für die dunklen ihren Ursprung in den Begriffen: verbrannt, verhüllt, beschmutzt haben. So bezeichnen also die ältesten Farbennamen keineswegs Gegenstände, sondern Augenerlebnisse, Eindrücke von Glanz und Finsternis, Helle und Dunkel, Reinheit und Getrübtheit. Schultz, der in seinem erwähnten Buche die Etymologie der griechischen Farbenbenennungen untersucht hat, fand unter 32 eindeutigen Wörtern 6, unter 19 vieldeutigen Wörtern 8, die nicht auf Gegenstände zurückgehen. Diese setzt er als »Mitteilungen« den »Bezeichnungen« gegenüber, d. h. den Farbenausdrücken, deren ursprüngliche Bedeutung die von Dingnamen war. Der psychologische Grund für diese sprachgeschichtliche Erscheinung ist wohl der: es erschien für die Praxis des primitiven Lebens in vielen Fällen wichtiger, Farbendifferenzen zu benennen, als Gegenstände. Nachdem erst einmal ein Stamm von Farbenbezeichnungen für optische Grunderlebnisse vorhanden war, konnten Naturobjekte wie Blumen, Bäume, Metalle nach ihrer charakteristischen Färbung benannt werden (Birke = die Weiße, Buche = die Rote) (Marty a. a. O. S. 70). Für den Wert, der Farbenunterschieden überhaupt in der Urzeit beigelegt wurde, sprechen auch die alten Benennungen von Orten nach charakteristischen Bodenfarben, so z. B. Edom, Erythrai, Rutland, Xanthos, Hoang-Ho (Allen a. a. O. S. 264). Auch läßt sich an Kindern die Beobachtung machen, daß sie Dinge und Personen nach ihren Farben bezeichnen und auseinanderhalten: »Die Schwarze« — »Die Gelbe«, wenn ihnen die Gegenstandsbezeichnungen noch unbekannt sind.

Die Praxis der primitiven Völker, den Namen mancher Objekte von ihrer farbigen Erscheinung abzuleiten, findet sich auch heute noch bei Indianerstämmen. So erzählt R. Andree[2]): »Bei der Benennung einiger Farben befolgen die Indianer einen anderen Grundsatz als wir, indem

---

[1]) Die Farbenbezeichnungen der Indogermanen, Rezzenbergers Beiträge 1878, S. 274.

[2]) Rezension von S. Gatschet, *Adjectives of colour in Indian Languages*, Archiv für Anthropologie 1880.

sie gewisse Naturgegenstände nach ihrer Farbe qualifizieren (wir sagen von der Farbe ‚rosen-rot', nicht aber von der Rose: die Rote) und sie dann nach demselben Attribut benennen, selbst wenn ihre Farbe sich geändert hat. So bleibt der auf die Farbe angewandte (d. h. von der Farbe abgeleitete) Name eines Tieres selbst dann, wenn dieses seine Farbe mit der Jahreszeit wechselt.«

Die zweite noch heute in der Umgangssprache gebräuchliche Methode besteht darin, daß abstrakt erscheinende Farbenbezeichnungen von konkreten Dingen abgeleitet werden. Die Attributsausdrücke gehören in diesem Falle also ursprünglich zu ganz bestimmten Subjekten (Grant Allen a. a. O. S. 243). Von Allen wird diese Entstehungsweise der Farbennamen für die einzige erklärt, nach ihm besitzt der Urmensch überhaupt keine Farbenausdrücke, er redet vielmehr nur von konkreten Dingen. Der Name des Dinges schließt in diesem Stadium der Sprachentwickelung alle seine Attribute — also auch das der Farbe — ein. So läßt sich rot zurückführen auf das Sanskritwort für Blut. Der Himmel wird nicht »blau«, sondern das Blau »himmlisch« genannt, die grünen Dinge heißen »grasartig« (so coeruleus, viridis). Für die Samoaner ist Blau die »Seefarbe«. Die Alltagssprache bedient sich heute teilweise noch des gleichen Verfahrens; solche von konkreten Dingen abzuleitenden — allmählich abstrakt werdenden — Namen für Farben sind etwa: Lila, Lavendel, Orange, Violett. Auf dem gleichen psychologischen Motiv beruht schließlich auch die geläufigste Art der Entstehung von Farbenworten: es wird von der Bildung eines neuen selbständigen Ausdrucks abgesehen, dafür aber der Farbeneindruck mit einem bekannten farbigen Gegenstande verglichen: veilchenblau, schneeweiß u. s. w. Das Bedürfnis nach einer feineren Unterscheidung von Farbeneindrücken, dem der geringe Umfang der gewöhnlichen Farbennomenklatur nicht genügt, bedient sich gewöhnlich dieses Ausweges (Hochegger a. a. O. S. 54).

Auf dem Gebiete des Geschmacks- und Geruchssinnes nötigt die bekannte Armut an Qualitätsbezeichnungen ja beständig dazu, Sinneseindrücke mit Hilfe der konkreten Objekte zu benennen, als deren Attribute wir sie ansehen: zuckersüß, es riecht nach Veilchen u. s. w.

Die hier vorgetragene Theorie der Ausbildung von Farbenbezeichnungen findet eine Stütze in einem allgemeinen psychologischen Gesetz, das Wundt in seiner »Völkerpsychologie« so formuliert (I. 2. S. 456): Das Wort kann im Anfang seiner Bedeutungsentwickelung immer nur einem individuellen, durch Gliederung irgend einer sinnlichen Gesamtvorstellung entstandenen Begriff als sein lautliches Äquivalent entsprechen. Dieser individuelle Begriff trifft den Gegenstand aber nur in dem gerade am deutlichsten aufgefaßten Punkte. Ein Name hat

also anfänglich einen ganz bestimmten, auf Einzelnes bezüglichen Sinn, er gibt — durch Umsetzung in eine Lautgebärde — einen Sinneseindruck wieder[1]).

4. Methoden der Benennung.

Genauigkeit ist nicht die Aufgabe der Umgangssprache. Farbenunterschiede, die praktisch unerheblich erscheinen oder erschienen, werden von ihr vernachlässigt, d. h. finden keinen sprachlichen Ausdruck. So kommt es, daß im allgemeinen mit einem verhältnismäßig sehr kleinen Material an Farbennamen der große Reichtum verschiedener optischer Erlebnisse versorgt werden muß. Besondere praktische oder theoretische Gründe können freilich dazu drängen, durch Schaffung neuer Namen Lücken in der sprachlichen Wiedergabe des Anschaulichen auszufüllen.

Dieser Umstand bedeutet für die einzelnen Farbenbezeichnungen, daß sie, ihrer verschiedenen Verwendung entsprechend, von sehr weiter Bedeutungs-»Sphäre« sein müssen, wie Goethe sagt. Dabei handelt es sich um die Möglichkeit einer doppelten Ungenauigkeit von Farbenbezeichnungen. Einerseits können grundverschiedene Empfindungsqualitäten den gleichen Namen erhalten, anders ausgedrückt: Objekte von verschiedener farbiger Erscheinung müssen sich mit einem Farbennamen begnügen; anderseits kann derselbe Gegenstand mehrere Attribute bekommen, ein Ding kann bald so, bald so gefärbt genannt werden. Die Griechen zur Zeit Homers brauchten z. B. das Farbenwort μέλας für Pflanzen, Erde, Meer, Schiffe, Wolken, Nacht, Wein, Blut, Trauerkleider, Haut, Eisen und den Tod. Der Bedeutungskreis von ξανθόν geht vom Strohgelben und Hellblonden durch das Goldgelbe, Braungelbe bis ins Rotgelbe, Gelbrote, sogar in den Scharlach; »Purpureus« schließlich wird gebraucht für die Farbe von Wangen, Lippen, Haaren, Trauben, Veilchen, Meer, Regenbogen, Licht, Frühling und Schwäne (Marty a. a. O. S. 77).

Auch heute pflegt, ebensowenig wie in primitiven Kulturzuständen, ein allgemeines Bedürfnis nach einer größeren Anzahl von Benennungen für Farbenempfindungen vorhanden zu sein. Wie man sich in der Heraldik etwa bei der Auswahl der Nationalfarben auf die durch besonders ausgeprägte Verschiedenheit ausgezeichneten wenigen Hauptfarben beschränkt, so deckt der gewöhnliche Mensch seinen Haus-

[1]) Vgl. Max Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart 1906, S. 356.

bedarf an Farbenbezeichnungen im allgemeinen mit den sechs Ausdrücken: rot—grün, blau—gelb, schwarz—weiß, zu denen (bei Kindern später als die erstgenannten Ausdrücke) noch Grau und Braun hinzutreten. Bei völlig normalem Farbenseh- und Unterscheidungsvermögen spricht auch der Gebildete nur ausnahmsweise von Karmoisin, Lila, Scharlach; der großen Menge liegen feinere sprachliche Unterscheidungen, wie schon erwähnt wurde, ganz fern [1]).

Wie wird nun aber die Sprache den verschiedenen Bedürfnissen der Praxis nach Erweiterung der Farbennomenklatur gerecht? Welche Methoden der Benennung von Farben lassen sich bei einer Durchmusterung unseres gesamten Materials an Farbenbezeichnungen unterscheiden?

a) Die Benennungsmethode der Umgangssprache.

Die Umgangssprache kennt teils abstrakt gewordene, teils konkrete vergleichende Farbenbezeichnungen. Solange ein besonderes Wort für einen Farbeneindruck fehlt, hilft man sich mit der vergleichenden Bezugnahme auf ähnliche farbige Naturobjekte. Diese vergleichenden Bezeichnungen lassen sich nach ihrer Herkunft so einteilen, wie es Allen (a. a. O. S. 251) versucht: 1. in eine elementare Abteilung, wohin z. B. himmelblau, seegrün, feuerrot gehören; 2. in eine vegetabilische Abteilung: lila, violett, rosa, kastanienbraun, kirschrot; 3. in eine mineralische Abteilung: etwa golden, silbern, smaragdgrün, rubinrot, und 4. in eine gemischte Abteilung, der Namen wie: blutrot, schokoladenbraun und ähnliche zugehören würden.

Zur Beschreibung einer Serie Mineralien braucht der Hamburger Gelehrte Professor Gottsche beispielsweise folgende dreißig vergleichende Farbennuancen (»Farbenschau« im Kaiser Wilhelm-Museum, Krefeld 1902, S. 36):

schneeweiß	milchweiß	silberweiß
zinnweiß	bleigrau	samtschwarz
schwärzlichblau	himmelblau	veilchenblau
pflaumenblau	indigoblau	himbeerrot
rosenrot	ziegelrot	feuerrot
krebsrot	kupferrot	apfelgrün
spangrün	grasgrün	moosgrün
smaragdgrün	zeisiggrün	schwefelgelb
honiggelb	dottergelb	messinggelb
goldgelb	lederbraun	olivgrün

[1]) Ich muß es mir hier leider versagen, den Reichtum der dichterischen Sprache an Farbenbezeichnungen zu analysieren, den Methoden der Farbenwiedergabe in der Poesie nachzugehen.

Bezeichnete in diesen Zusammensetzungen das Bestimmungswort die Farbenabstufung, das Grundwort den Farbenton, so lassen sich Helligkeit und Sättigung einer Farbe ebenfalls durch die Bestimmungswörter in zusammengesetzten Farbenbenennungen ausdrücken. Wir haben für Helligkeitsgrade: blaß-, bleich-, dunkel-, düster-, fahl-, grell-, hell-, hoch-, licht-, tief-, für Sättigungsgrade: matt-, satt-, rein-, schmutzig-, sanft-, mild-, also blaßrot, tiefblau und mattgrün, schmutziggelb u. s. w. (vgl. Sanders, Deutsches Wörterbuch).

Goethe hat sich im didaktischen Teil seiner Farbenlehre (600, 611) mit der Ausdruckskraft der Umgangssprache für Farbeneindrücke und der Möglichkeit, den Umfang der Alltags-Nomenklatur zu erweitern, eingehend beschäftigt. »Was die deutsche Terminologie betrifft, so hat sie den Vorteil, daß wir vier einsilbige, an ihren Ursprung nicht mehr erinnernde Namen besitzen, nämlich gelb, blau, rot, grün. Sie stellen nur das Allgemeinste der Farbe der Einbildungskraft dar, ohne auf etwas Spezifisches hinzudeuten. Wollten wir in jeden Zwischenraum zwischen diesen vieren noch zwei Bestimmungen setzen, als Rotgelb und Gelbrot, Rotblau und Blaurot, Gelbgrün und Grüngelb, Blaugrün und Grünblau, so würden wir die Schattierungen des Farbenkreises bestimmt genug ausdrücken; und wenn wir die Bezeichnungen von Hell und Dunkel hinzufügen wollten, ingleichen die Beschmutzungen einigermaßen andeuten, wozu uns die gleichfalls einsilbigen Worte Schwarz, Weiß, Grau und Braun zu Diensten stehen, so würden wir ziemlich auslangen und die vorkommenden Erscheinungen ausdrücken, ohne uns zu bekümmern, ob sie auf dynamischem oder atomistischem Wege entstanden sind.« — Gibt die Zuhilfenahme vergleichender Bezeichnungen die Möglichkeit einer Erweiterung des Wortschatzes an Farbenbenennungen nach der konkreten Seite hin, so bedeutet Goethes Vorschlag eine Bereicherung unserer Terminologie an abstrakten (freilich teilweise zusammengesetzten) Farbennamen.

Eine genauere Nomenklatur, als sie die Umgangssprache mit ihren doch in der Mehrzahl schwerfälligen Farbenbenennungen bieten kann, verlangen die Techniken, die mit Farben zu tun haben, wie die Färberei, die Weberei, die Konfektion, die Malerei u. a. m.

b) Die Benennungsmethode der Technik.

Schon Goethe hatte in dem »Nomenklatur« überschriebenen Abschnitt der Farbenlehre ausgeführt: »Die Nomenklatur der Farben ging, wie alle Nomenklaturen, besonders aber diejenigen, welche sinnliche Gegenstände bezeichnen, vom Besonderen aus ins Allgemeine und vom Allgemeinen wieder zurück ins Besondere. Der Name der Spezies ward ein Geschlechtsname, dem sich wieder das Einzelne unterordnete.

In späteren Zeiten trat durch die mannigfaltigen Operationen der Färbekunst manche neue Schattierung ein. Selbst die Modefarben und ihre Benennungen stellen ein »unendliches Heer von Farbenindividualitäten dar«. Den Einfluß der technischen Bedürfnisse auf die Ausbildung der Farbennamen führte besonders E. Krause (Carus Sterne) (a. a. O.) freilich übertreibend gegen die Magnussche psychologisch begründete These ins Feld. Er machte darauf aufmerksam, daß das Schaffen von Bezeichnungen für Farbentöne erst dringlich wurde, als es Färber gab. Rot soll nach ihm — was sicher falsch ist — zuerst eine Bezeichnung gefunden haben, weil rote und gelbe Farbstoffe (rote Ockererde ist als häufigster und am leichtesten zu findender Farbstoff noch heute das Malmaterial der Primitiven) in Erden, Tieren, Früchten, Blumen und Hölzern sich selbst zur Bearbeitung darbieten. Grün und Blau seien ebenfalls in der Erde zu finden oder durch chemische Prozesse aus Pflanzen zu gewinnen. Wenn für die sprachliche Bevorzugung des Rot nun auch vielmehr auf seinen hohen Stimmungswert als auf die Häufigkeit roter Farbstoffe hinzuweisen ist, so hat Krause darin recht, daß die Entwickelung der Färberei eine ganze Reihe von Farbennamen allmählich entstehen ließ. Die Samoaner haben nach Allen (a. a. O. S. 246) drei Arten von Farbstoffen, deren Namen als allgemeine Farbenbezeichnungen gebraucht werden. Die Wörter Indigo und Cochenille kommen von Farbstoffen her; der Gebrauch des Anilin hat Veranlassung zur Bildung von neuen Farbenausdrücken gegeben u. s. w. (Marty a. a. O. S. 251).

Das gesamte Material der technischen Farbenbezeichnungen läßt sich vielleicht ihrer sprachlichen Abstammung nach einteilen in Bezeichnungen: 1. nach Farbstoffen: Cochenille, Safran, Indigo, Karmoisin, 2. nach Orten der Herkunft von Farbstoffen, z. B. Pariser Blau, Schweinfurter Grün, 3. nach Konvention: Solferino, Magenta, Königsblau u. a. m.

Auf diese drei Klassen, vor allem aber auf die erste der Bezeichnungen nach Farbstoffen, verteilt sich die gesamte Nomenklatur, die man in den Tabellen und Skalen der Farbenfabriken, Färbereien und Webereien findet. In der Mischtabelle zur »Farbentonkarte« von Paul Baumann im Erzgebirge werden für 360 Farbentöne, die sich aus 25 Farben mischen lassen, nur 23 verschiedene Namen verwendet, unter denen sich wiederum nur 8 unzusammengesetzte Bezeichnungen befinden. (Weiß, Ocker, Erdgrün, Umbra, Schüttgelb, Ultramarin, Chromgelb, Terra di Sienna, Englischrot, Chromorange, Zinnoberersatz, Kalkrot, Orange, Cochenille, Schwarz, Bolus, Karmin, Zinkgrün, Schweinfurter Grün, Pariser Blau, Saftgrün, Azurblau, Ultramarinblau, Französischer Ocker, Dunkler Ocker.) Die Ölfarbenfabrik von Moewes in Berlin hat für 92 Farben 60 verschiedene Bezeich-

nungen, wenn man die Ausdrücke für Abstufungen von Kadmium, Ocker, Krapplak, Zinnober als je einen rechnet. Unter diesen 60 Bezeichnungen finden sich 10 unzusammengesetzte. Chevreul zählt einmal neben 100 Bezeichnungen der französischen Umgangssprache allein 110 Terminos technicos der Leinenweberei auf [1]). Frankreich liefert seit alters eine Reihe von Farbennamen, die aus der Konfektion stammen und als Modefarben für Kleiderstoffe ursprünglich gebraucht wurden, um dann allgemeinere Geltung zu bekommen, so: *mauve, pensé, lavendel, écru, cardinal.* Hierher würden auch die schon aufgeführten fünf englischen Benennungen rotbrauner Farbentöne gehören.

Auch die Maler — Handwerker und Künstler — bedienen sich naturgemäß der technischen, ihnen aus der Praxis vertrauten Farbenbezeichnungen. So enthält R. Schicks Tagebuch über seine Schülerjahre in Boecklins Atelier 62 derartige Farbennamen. Es ist nur verständlich, daß Künstler diese technische Terminologie auch anwenden, um farbige Natur- oder um Bildeindrücke wiederzugeben, für die ihnen die Umgangssprache kein deckendes Farbenwort darbietet. So beschreibt Paul Gauguin z. B. ein Mädchen: »Das Haar war ungewöhnlich buschig und leicht gewellt. In der Sonne bot dies eine wahre Orgie von Chrom« (»Noa-Noa«, Berlin, S. 46).

c) Die Benennungsmethode der Wissenschaft.

Für die Wissenschaft, vor allem für die Naturwissenschaft als beschreibende Wissenschaft, ist die Ausbildung möglichst genauer Benennungen für Sinnes-, also auch für Farbeneindrücke eine methodologische Grundforderung.

Die physiologische Optik kennt denn auch drei verschiedene Methoden der Bezeichnung von Farbenempfindungen, deren erste freilich keine neue Nomenklatur einführt, sondern nur den Wortschatz der Umgangssprache erweitert, indem sie am Farbenerlebnis drei zu beschreibende verschiedene Momente unterscheidet.

Jede Farbenempfindung ist bekanntlich in dreierlei Weise veränderlich, hinsichtlich des Farbentones, der Sättigung und der Helligkeit; sie läßt sich also als Funktion dreier Variabeln auffassen. Es ist nun seit Helmholtz verschiedentlich — zuletzt von O. Wulff auf dem Internationalen kunsthistorischen Kongresse 1907 (vgl. den amtlichen Bericht, Leipzig, S. 110) — angeregt worden, sich bei der Bezeichnung von Farben dieser Terminologie der Optik zu bedienen. Daß die

[1]) M. E. Chevreul, *Exposé d'un moyen de définir et de nommer les couleurs d'après une méthode précise expérimentelle. Mémoires de l'académie des sciences de l'institut impérial de France,* Tome XXXIII.

Alltagssprache ein genügendes Material hergibt für Bestimmungen eines Farbeneindrucks nach diesen drei Merkmalen, wurde bei der Durchmusterung der Farbenbenennungen der Umgangssprache bereits gezeigt. Durch diese Praxis werden aber neue Namen für die Farbentöne nicht geschaffen; vielmehr handelt es sich nur um zusammengesetzte Bezeichnungen, in denen irgend ein Farbenton, z. B. Blau, nach den zwei Momenten der Helligkeit und der Sättigung hin näher definiert wird. Statt Dunkelblau müßte es also heißen: lichtschwaches gesättigtes Blau; statt Graublau: lichtschwaches ungesättigtes Blau. Weißblau wäre ein lichtstarkes ungesättigtes Blau, Preußischblau ein lichtstarkes gesättigtes Blau.

A. Kirschmann hat in dieser Zeitschrift (II, 39) vorgeschlagen, sich — im Anschluß an die englische Farbenterminologie — für die weißlichen, ungesättigten Farben der Bezeichnung »tint«, für die schwärzlichen, ungesättigten Farben der Bezeichnung »shade« zu bedienen und diese englischen Ausdrücke zu übersetzen mit »Tinten« und »Schattierungen«. Danach ist Graublau als eine »Schattierung«, Weißblau als eine »Tinte« des ungesättigten Blau anzusprechen. — Für jeden einzelnen Farbenton, der seinerseits nach der Terminologie der Umgangssprache oder der Technik zu benennen ist, lassen sich also mit dieser Methode vier verschiedene Bezeichnungen finden. Darin beruht der Zuwachs, den die gewöhnliche Nomenklatur erfährt. Über den Grad der Helligkeit und über den Grad der Sättigung eines Farbentones sagt diese Benennungsweise noch nichts aus. Ihr Fehler liegt also, vom naturwissenschaftlichen Gesichtspunkt aus gesprochen, in ihrer mangelnden Exaktheit. Ist es doch der Optik darum zu tun, mit Maß und Zahl die Welt des Auges zu beherrschen.

Dieser Forderung sucht die zweite naturwissenschaftliche Farbenbenennungsmethode gerecht zu werden. Hier handelt es sich darum, die Mischungsverhältnisse einer Farbe unmittelbar in numerischen Bezeichnungen auszudrücken, aus diesen abzulesen, die Empfindungen also durch Gleichungen zu benennen.

Auf Grund seiner Lehre vom Licht- und Farbensinn hat Hering[1]) ein System der Farbenbezeichnung auf dieser Grundlage ausgearbeitet. »Keine der vier Grundfarben kommt, auch wenn sie im Tone ganz rein wäre, jemals rein zur Empfindung, sondern hat immer einen Zusatz von Schwarz-Weiß, d. h. also jede Empfindung vom Tone einer Grundfarbe ist ternär zusammengesetzt. Ihre Qualität läßt sich daher ausdrücken durch ein dreigliedriges Verhältnis, welches dem

[1]) Lehre vom Lichtsinn, Wien 1878, § 41.

Verhältnis der Deutlichkeit der drei gemischten einfachen Empfindungen entspricht. So bedeutet die Gleichung

$$\text{Blau} : \text{Weiß} : \text{Schwarz} = 1 : 1 : 1$$

eine Empfindung, welche aus zwei Teilen mittlerem Grau (1 Schwarz + 1 Weiß) und einem Teile Blau, oder aus gleichen Teilen Weiß, Schwarz und Blau gemischt ist, an alle drei gleich stark erinnert, mit allen dreien gleich sehr verwandt ist. ... Enthält die farbige Empfindung nicht bloß eine Grundfarbe, sondern ein Gemisch zweier Grundfarben, und ist sie demnach quaternär zusammengesetzt, so wird sie durch ein viergliedriges Verhältnis bezeichnet, wie z. B.

$$\text{Rot} : \text{Blau} : \text{Weiß} : \text{Schwarz} = 4 : 4 : 1 : 3,$$

dies ist also eine dunkle Nuance des Violett. Addiert man hier die beiden farbigen Glieder, so bekommt man Rotblau = 8 und kann nun mit diesen 8 Rotblau ganz ebenso verfahren, als wäre dies Rotblau eine Grundfarbe.... Die Reinheit (Intensität) einer Grundfarbe ergibt sich aus dem Verhältnis, in welchem das der Farbe entsprechende Glied zur Summe der anderen Glieder steht.

Dies Verhältnis wäre für die ersterwähnte Farbe: Blau : (Weiß + Schwarz) = 1 : 2 oder $^1/_3 = 0{,}33$ ... für die zweiterwähnte Farbe (Rot + Blau) : (Schwarz + Weiß) = 8 : 4 oder $^8/_8 + 4 = 0{,}666\ldots$.

Die Helligkeit einer farbigen Empfindung vom Tone einer Grundfarbe findet man, wenn man das der Grundfarbe entsprechende Glied hälftet und die eine Hälfte zum schwarzen, die andere zum weißen Gliede des Verhältnisses addiert; das Verhältnis des so vermehrten Weiß zum vermehrten Schwarz weist der ganzen Empfindung diejenige Helligkeit zu, welche die entsprechende schwarz-weiße Empfindung haben würde. Wir erhalten also in unserem Falle:

$$(\text{W} + {}^1/_2\ \text{Blau}) : (\text{S} + {}^1/_2\ \text{Blau}) = 1{,}5 : 1{,}5,$$

das ist dasselbe Verhältnis zwischen Weiß und Schwarz, wie es im mittleren Grau besteht, dessen Helligkeit 0,5 ist. Die Helligkeit eines absolut reinen Blau würde hiernach auch 0,5 sein, seine Reinheit aber nach dem Gesagten = 1.

Die Helligkeit der dunklen Nuance des Violett wäre:

$$\left(\text{Weiß} + \frac{\text{Rotblau}}{2}\right) : \left(\text{Schwarz} + \frac{\text{Rotblau}}{2}\right) = 5 : 7$$

und ist:

$$= \frac{5}{5+7} = 0{,}4166\ldots\text{«}\,[1])$$

Beruht der Heringsche Benennungsvorschlag auf subjektiver psychophysiologischer Grundlage, handelt es sich also bei diesen Bezeich-

[1]) Vgl. auch Ewald Hering, Grundzüge der Lehre vom Lichtsinn. Leipzig 1905, S. 44 ff.

nungen »nur um das, was man eben an der Farbe sieht«, so liegt das Wesen der Farbennomenklatur Helmholtzens in der Benennung der den bezeichneten Fraunhoferschen Linien des Sonnenspektrums entsprechenden Wellenlängen [1]). Diese Fixierung des Sprachgebrauches läßt sich aber natürlich nur objektiv definierten Lichtern gegenüber anwenden.

Fraunhofersche Linien	Wellenlänge	Benennung
B	686,8	Rot
C	656,3	Grenze des Rot und Orange
D	589	Goldgelb
E	527	Grün
F	486	Cyanblau
G	431	Grenze des Indigo und Violett

Für die außerwissenschaftliche Praxis ist freilich weder die Heringsche psychologische, noch die Helmholtzsche physikalische Abart der zweiten naturwissenschaftlichen Farbenbenennungsmethode anwendbar. Hier versucht die dritte Methode Ersatz zu schaffen. Auch bei ihr handelt es sich darum, die eindeutige numerische Bezeichnung an Stelle der vieldeutigen Wortbenennung zu setzen. Aber diese Zahlen und Buchstaben sollen nun keineswegs der zahlenmäßige Ausdruck gewisser tatsächlicher Anschauungsverhältnisse einer Farbe sein, sie weisen vielmehr nur — an sich völlig sinnlos — auf eine, der zu definierenden Farbe entsprechende, Farbe innerhalb einer großen Farbentafel oder -skala hin. So wird hier nur mittelbar, auf dem Umwege über die Normalfarbentafel, der farbige Charakter einer Empfindung beschrieben.

Dieser Gedanke hat von jeher viel Verlockendes gehabt. H. Spencer wollte »die einzelnen Farbentöne des Farbenzirkels in analoger Weise benennen, wie die Himmelsrichtungen auf der Windrose, indem man an die Stelle der vier Haupthimmelsrichtungen die vier Urfarbentöne setzt« [2]). Allen schlug in Anlehnung an Chevreuls gleich zu besprechende Riesenarbeit vor: das Sonnenspektrum in etwa 100 gleiche Teile zu teilen und für jeden von diesen einen besonderen Namen zu erdenken. In diesem Farbensystem würden die Teilungen rein willkürlich, ohne Bezugnahme auf die den Fraunhoferschen Linien entsprechenden Wellenlängen, vorzunehmen sein (a. a. O. S. 254). Das sprachliche Benennungsproblem wird durch Allens Idee freilich nur beschränkt

[1]) Vgl. v. Kries, »Die Gesichtsempfindungen«, in Nagels Handbuch der Physiologie des Menschen, III. Bd., Braunschweig 1905, S. 132.

[2]) Hering, Grundzüge S. 45.

(auf 100 Bezeichnungen) und zurückgeschoben, aber nicht gelöst. Auf dem Kunsthistorikerkongresse 1907 meinte Adolf Goldschmidt (a. a. O. S. 109): »Es wird sich erstens darum handeln, ob wir die Farben mit absoluter wissenschaftlicher Schärfe, auch da, wo es sich um kleine Nuancen handelt, bezeichnen wollen, und ob wir da ein Schema schaffen wollen, das wir immer zur Hand haben. Man wird da einfach die mathematische Feststellung nehmen, die im Schema angegeben ist, und wir bezeichnen die Farbe dann beispielsweise mit A3 oder B7. Das wird aber merkwürdig klingen. Und so geht die zweite Frage nach einer ungenaueren, aber anschaulicheren Bezeichnung.«

Den Versuch, eine für alle gewerblichen, wissenschaftlichen und künstlerischen Zwecke brauchbare exakte, in der Hauptsache numerische Farbennomenklatur auszuarbeiten, hat M. E. Chevreul in seinem schon erwähnten »*Exposé d'un moyen de définir et de nommer les couleurs*« u. s. w. 1861 gemacht und in einem 1000 Seiten starken Bande der französischen Akademie der Wissenschaften vorgelegt. Diese Arbeit beruht auf der Farbentheorie Chevreuls, wie er sie in dem berühmten Buche »*Loi du contraste simultané des couleurs*« (1839) begründet hat. Da aber diese theoretischen Grundideen Chevreuls vom Standpunkt der modernen Optik und Farbenlehre aus unhaltbar sind, kann auch sein Plan einer systematischen Neubenennung der Farben in Kunst und Natur nur noch historisches Interesse beanspruchen. Chevreul glaubt, daß sein Buch sicher und endgültig die Frage beantwortet: »*de savoir s'il est possible d'assujettir les couleurs à une nomenclature raisonnée en les rapportant à des types classés d'après une méthode simple, accessible à l'intelligence de tous ceux qui s'occupent des couleurs, soit à un point de vue purement scientifique, soit à un point de vue d'application.*« Er geht nun davon aus, daß jede Farbe für den Gebrauch in Malerei und Färberei auf eine vierfache Weise modifiziert werden kann.

»1. Durch Weiß, das sie aufhellt, indem es ihre Intensität schwächt, 2. durch Schwarz, das sie verdunkelt, indem es ihre spezifische Intensität vermindert, 3. durch eine bestimmte Farbe, die ihren spezifischen Charakter verändert, ohne sie zu trüben, 4. durch eine bestimmte Farbe, die ihren spezifischen Charakter durch Trübung verändert, derart, daß im höchsten Falle Schwarz oder ein normales, aus Weiß und Schwarz gemischtes Grau herauskommt.«

Diesen vier Möglichkeiten von Abwandlungen einer Farbe entsprechend nennt Chevreul:

I. »*Tons d'une couleur, les différents degrés d'intensité dont cette couleur est susceptible suivant que la matière qui la présente est pure ou simplement mélangée de blanc ou de noir.*

II. *Gamme, l'ensemble des tons d'une même couleur.*

III. *Nuances d'une couleur, les modifications que cette couleur éprouve de l'addition d'une autre couleur qui la change sans la ternir.*

IV. *Gamme rabattue, la gamme dont les tons clairs comme les tons foncés sont ternis par du noir.*«

In der praktischen Anwendung dieses Farbensystemes werden die Benennungen der Farben (ihre numerisch-sprachlichen Bezeichnungen) von Farbentafeln, d. h. in zahllose Abteilungen und Unterabteilungen zerlegten »*cercles chromatiques*« abgelesen. Deren Beschreibung würde hier zu weit führen.

Chevreul gibt nicht nur im Verlauf seiner Darstellung eine Um- und Durchbenennung zahlloser Tier-, Pflanzen-, Mineralfarben nach seiner Methode, sondern stellt auch zum Vergleich die Nomenklaturen der Umgangssprache, der Webereien und Färbereien, der Drucker und Maler nebeneinander. Einige Beispiele alter Farbenbenennungen aus der französischen Alltagssprache und dazu solche der neuen Chevreulschen Bezeichnungen werden am besten einen Eindruck von deren formelhafter Zusammengesetztheit geben (dabei bezeichnet das in Klammern stehende Wort »*type*«, daß die betreffende Farbe nach einem sie repräsentierenden Naturobjekt, nicht nach einem gefärbten Stoffe bestimmt worden ist).

amétyste = bleu-violet du 3 au 15 ton (type),
bleu de ciel = bleu, 1 bleu, 2 bleu, 3 bleu, 7 ton bleu, 4 ton (tuvée),
café au lait = 2 orange 6|10 4 ton (5|10 4|10 ... quand le café a été moins fortement grillé),
cigare = 2 orange 6|10 11 ton,
écru = 4 rouge 9|10 3 ton (tuvée),
gris de rat = 2 orange 8|10 12 ton; des parties 18 ton (type),
lavande = 3 bleu violet 7, 8, 9 ton (type),
noir = représenté par le 21 ton des gammes de la construction chromatique-hémisphérique.

Eine Stellung für sich nimmt schließlich die Farbenbenennungsmethode der Chemie und der auf ihr beruhenden Techniken ein. Die Chemie benennt oft Farbstoffe nach Grundkörpern, ihre Farbennamen sagen alsdann über den optischen Charakter eines Stoffes nichts aus, sondern geben nur seine chemische Herkunft an. Phthalsäure-Anhydrid z. B. in Reaktion gebracht mit Resorcin gibt Fluorescin; das Fluorescin ist schon in gewissem Sinne ein Farbstoff, aber noch kein technisch verwendbarer. Dagegen gibt Phthalsäure, in Reaktion gebracht mit Amidophenol, einen Rhodamin genannten Farbstoff. Diese Bezeichnung trägt dann auch ein mit Rhodamin gefärbtes Muster. So sind die Benzidinfarbstoffe eine besonders wichtige Gruppe von Teerfarbstoffen,

weil sie Baumwolle ohne Beize färben; das Alizarin ist ferner der Stammkörper einer Reihe von Farbstoffen, die als Ersatz für den Farbstoff der Krappwurzel dienen.

Die hier versuchte Beantwortung der Frage nach Entwickelung und Umfang unserer Farbenbenennungen hat das eigentliche praktische Problem noch gar nicht berührt. Unser Überblick über die theoretischen Schwierigkeiten, die sich aus dem Verhältnis von Empfindung und Sprache entwickeln, und über das von Alltagssprache, Technik und Wissenschaft aufgebrachte Material an Farbenausdrücken muß ergänzt werden durch Beantwortung eines zweiten Fragekomplexes:

Was kann eine bestimmte Geisteswissenschaft, zu deren Aufgaben auch die Bezeichnung von Farbenempfindungen gehört, mit all diesen ihrer Art nach so grundverschiedenen Benennungsmethoden anfangen? Welche Anwendungs- und eventuell Erweiterungsmöglichkeiten der erwähnten Gruppen von Benennungen bieten sich ihr? Wie wirken schließlich verschiedene Farbenbenennungen in praxi, d. h. in wissenschaftlichen Zusammenhängen angewendet?

Wir machen unsere Beobachtungen an der dem Verfasser am nächsten stehenden Geisteswissenschaft, an der Kunstgeschichte, wobei in diesem Zusammenhange naturgemäß in erster Linie das Spezialgebiet der Geschichte der Malerei in Betracht kommt [1]).

5. Anwendung von Benennungsmethoden.

Eine Untersuchung der Rolle, die das Problem der Farbenbenennung in der Kunstgeschichte spielt, hat zu unterscheiden zwischen dem Problem der Farbenbezeichnung (Farbenbenennung im engsten Sinne) und dem umfassenderen Problem der Koloritbeschreibung.

Bei der Farbenbezeichnung handelt es sich ausschließlich um die Frage der Namhaftmachung einzelner Farben, bei der Koloritbeschreibung dagegen um eine weitere sprachliche Aufgabe, um die Übersetzung des vor einem Bilde gewonnenen koloristischen Gesamteindruckes in eine Satzfolge. Das Problem der Farbenbezeichnung läßt

[1]) Da es sich in der vorliegenden Studie um eine Orientierung über das theoretische und praktische Problem der Farbenbenennung, seine Geschichte und Literatur handelt, dürfen hier Thesen und positive Vorschläge zur Methodik und Terminologie der Kunstgeschichte weder erwartet noch gegeben werden. Der Hinweis auf die Schwierigkeiten der Aufgaben, der Versuch, das Problem von verschiedenen Seiten zu beleuchten, muß genügen. Fragen, die nur durch Übereinkunft der Fachgenossen beantwortet werden können, sollen auf dem nächsten Kunsthistorikerkongresse gestellt werden. Dort wird auch die Wünschbarkeit und Möglichkeit der Herstellung einer Normalfarbentafel diskutiert werden.

sich vielleicht — innerhalb der von uns aufgezeigten Grenzen psychologischer und linguistischer Natur — durch internationale Übereinkunft für gewisse Zwecke der Kunstgeschichte und der kunstwissenschaftlichen Praxis lösen; die Aufgaben der Koloritbeschreibung bleiben stets individuelle, d. h. solche, deren Lösung von der sprachlichen, wortkünstlerischen Begabung des einzelnen Schriftstellers abhängt.

a) Farbenbezeichnung in der Kunstgeschichte.

Die Festsetzung eines gewissen Farbenvokabulariums von internationaler Verständlichkeit und Geltung kommt in erster Linie für Katalogisierungs- und Inventarisierungszwecke in Betracht, in zweiter erst für die Ziele der Kunstschriftstellerei. Wenn es sich darum handelt, die führende Farbe oder die koloristischen Stützen eines Bildes ganz kurz in einem Kataloge zu bezeichnen, einmal um eine Identifikation des betreffenden Kunstwerkes zu ermöglichen, anderseits um das Auge des Betrachters rasch und sicher durch das Bild zu führen und seiner Vorstellung diejenigen Anschauungsmerkmale einzuprägen, mit deren Hilfe sich der Gesamtbildeindruck assoziativ wieder beleben läßt, so sind an die zu verwendenden Farbenbenennungen folgende Forderungen zu stellen: 1. Sie müssen von internationaler Verständlichkeit sein. Durch Handel und Verkehr sind eine Reihe von Farbenausdrücken bereits Gemeingut der Nationen geworden, so z. B. die Farbennamen der Briefmarkenkunde. Aber es handelt sich hier ebenso wie in der Heraldik um Benennungen relativ sehr weniger und ungebrochener Farbentöne. 2. Sie müssen von individualer Verständlichkeit sein, d. h. die Vorstellung der Farben, zu denen sie gehören, möglichst sicher und leicht zu wecken vermögen. Dieser Forderung entsprechen beispielsweise nicht gewisse vergleichende Farbenbezeichnungen, die deshalb individual unverständlich bleiben, weil die Vergleichsobjekte nicht allgemein bekannt und jederzeit vorstellbar sind. 3. Ihr Umfang muß wenigstens annähernd dem der malerischen Palette entsprechen. Hier stößt man sofort auf den schwierigsten Punkt der ganzen praktischen Farbenbenennungsfrage, auf das Dilemma: entweder man versucht die Aufstellung einer die beiden ersten Bedingungen erfüllenden Nomenklatur, dann widerspricht der kleine Wortschatz dem Reichtum der tatsächlich im Kunstwerk zur Namhaftmachung sich anbietenden Farben, oder: man verfaßt ein umfangreiches Farbenwörterbuch. Wird es dann zwar dem dritten Wunsche verhältnismäßig gerecht zu werden vermögen, so kann es doch nicht von allgemeiner Verständlichkeit und Anwendbarkeit sein.

Prüfen wir nun die von uns beschriebenen verschiedenen Farbenbenennungsmethoden unter diesen drei Gesichtspunkten, so scheidet

die physikalisch-optische Bezeichnungsweise (die von Helmholtz z. B.) von vornherein deshalb aus, weil sie nur farbige Lichter, die sich objektiv mit Hilfe optischer Apparate bestimmen lassen, benennt. Hier handelt es sich um Strahlen und Strahlenmischungen, bei einem Bilde aber um Pigmente und pigmentäre Mischungen. Da nun aber die Farbenmischung der Natur eine optische, additive, die des Malers aber eine mechanische, subtraktive ist, kann niemals daran gedacht werden, den Charakter von Bildfarben mit Hilfe optischer Apparate zu definieren und etwa nach den Wellenlängen der verschiedenen Lichter zu bezeichnen. Ergibt z. B. ein bestimmtes Mischungsverhältnis blauer und gelber Pigmente auf der Palette Grün, so erhalten wir bei der Mischung blauer und gelber Strahlen eine Graunuance.

Gegen die Zugrundelegung der Farbenbenennungen der Umgangssprache spricht in erster Linie ihre Vieldeutigkeit, das Schwankende im Gebrauch dieser Alltagsausdrücke. Wollte man sich auf die von Goethe vorgeschlagene Terminologie einigen, so würde die Skala für kunstwissenschaftliche Zwecke doch noch zu kurz sein. Vor allem aber läßt sich nicht eine rein nationale Nomenklatur, sei es die französische oder die englische oder die deutsche, zur einzig zulässigen in der wissenschaftlichen Praxis verschiedener Nationen erheben.

Die Frage nach der Brauchbarkeit der numerischen Bezeichnungsweisen führt auf die andere nach der Brauchbarkeit von Farbentafeln für die Kunstwissenschaft. Man könnte ja daran denken, für gewisse ganz beschränkte, interne und rein technische Zwecke (Inventarisierung und Katalogisierung) die Benennung bestimmter Bildfarben mit Hilfe von Buchstaben und Zahlen einzuführen, wenn eben nicht der Herstellung von Tafeln, auf denen die Bezeichnung der zu bestimmenden Farbe ja abgelesen werden muß, so viele theoretische und praktische Bedenken entgegenständen. Hier kann nur auf die beiden schwerwiegendsten hingewiesen werden. Soll eine Farbentafel brauchbar sein, so muß sie im gleichen Material hergestellt sein und Farben gleicher chemischer Beschaffenheit tragen, wie sie das Kunstwerk aufweist, dessen Farbenwerte zu benennen sind. Farben von Ölbildern auf Leinwand ließen sich nur mit einer Tafel bezeichnen, die ebenfalls Ölfarben auf Leinwand zeigt, für Pastelle ist eine Tafel mit Pastellfarben, für Glasgemälde eine solche aus Glas, für Mosaiken eine aus Mosaik u. s. w. erforderlich. Andernfalls ist man gezwungen, z. B. den Namen für den Eindruck einer Aquarellfarbe auf Papier anzuwenden für den optisch ganz anderen Eindruck einer Ölfarbe auf Kupfer. Dazu kämen die Schwierigkeiten, daß wir einmal Deckfarben, ein andermal lasierende Farben benennen wollen und also die entsprechenden Farbentafeln zur Verfügung haben müßten. Schließlich aber: — die Überwin-

dung aller dieser Hindernisse sei einmal vorausgesetzt und eine Normalfarbentafel als vorhanden angenommen — eine letzte, sehr wichtige Frage erhebt sich noch: an dem Eindruck, den ich beim Anblick eines Bildes von irgend einer Farbe erhalte, hat nicht nur diese eine Farbe teil, sondern er wird wesentlich mitbedingt durch die koloristische Nachbarschaft dieser Farbe. Ein Farbenton wirkt nie allein, sondern nur im Verhältnis zu den Tönen ringsherum. Es gibt im Bilde keine absoluten, sondern nur relative Farbenwerte. Was ich also benennen will, ist die Wirkung einer Farbe samt ihrer farbigen Umwelt auf mich, und diesen Eindruck soll ich bezeichnen nach dem absoluten Werte einer ganz vereinzelt stehenden und wirkenden Farbe auf der Farbentafel. Dabei ergeben sich zwei Möglichkeiten. Entweder: man bezeichnet nur die absoluten Farbwerte, dann vergleicht man also eine Farbe auf der Tafel mit einer künstlich, durch Verdecken der Nachbarfarben, isolierten Bildfarbe. Oder: man beruhigt sich dabei, den Namen der absoluten Tafelfarbe anzuwenden auf den subjektiv ähnlichen Eindruck, den ein gewisser Bildfarbenton samt seiner koloristischen Umgebung auf den Betrachter macht. In diesem Falle muß man sich aber darüber klar sein, daß man die Bezeichnung einer bestimmten Pigmentfarbe auf Pigmente überträgt, die, objektiv und für sich betrachtet, einen ganz anderen Namen verdienen würden.

Den Bedenken, die sich gegen die Verwendung jeder der bisher genannten Farbenbenennungsmethoden für die praktischen Aufgaben der Kunstwissenschaft erheben, scheint schließlich am wenigsten die technische Nomenklatur ausgesetzt zu sein. In den Farbennamen der Farbenfabriken und der Maler besitzen wir eine, zwar vom rationellen und sprachlichen Standpunkte aus keineswegs einwandfreie, aber relativ zweckmäßige Terminologie. International verständlich sind diese Bezeichnungen, die fast allen Kultursprachen angehören. Der Umfang des Wortschatzes ist nicht groß, läßt sich jedoch dadurch erweitern, daß dem Helmholtzschen Vorschlag entsprechend für jeden Farbenton sein Helligkeits- und Sättigungsverhältnis angegeben wird, natürlich nicht dem unbestimmbaren Grade, aber doch dem allgemeinen Charakter nach: lichtstark — lichtschwach, gesättigt — ungesättigt. Der Hauptvorzug dieser technischen Benennungen liegt meiner Ansicht nach darin: sie bezeichnen die künstlerisch wirklich gebrauchten Farben, wecken demnach in denen, die mit diesem Material umzugehen gewohnt sind, ganz bestimmte und eindeutige Vorstellungen. Damit wird freilich an den Kunsthistoriker die Forderung gestellt, durch eigene Anschauung und Anwendung die Malerfarben und ihre Namen sich einzuprägen, eine Forderung, deren Erfüllung vielleicht noch allerlei günstige Nebenwirkungen haben könnte.

b) Koloritbeschreibung in der Kunstgeschichte.

Die oft beklagte Tatsache, daß Studien über Farbensinn und Farbengebung, Arbeiten über den koloristischen Charakter und die Koloritentwickelung bei einzelnen großen Meistern, in Schulen, bei Völkern und Generationen noch beinahe ganz fehlen, hat ihren Grund weniger in den bisher noch der Farbenphotographie anhaftenden Mängeln, als vielmehr in dem problematischen Charakter der Koloritbeschreibung.

Philosophen und Kunsthistoriker stehen der Aufgabe einer solchen von vornherein äußerst skeptisch gegenüber. Schon Marty (a. a. O. S. 102) hatte geklagt, daß »etwas völlig Rationelles und Einheitliches« auf diesem Gebiete mangelt, Dessoir (a. a. O. S. 431) meint, »sobald über die allgemeinsten Bestimmungen hinausgegangen und ein Hinweis auf die Farbenskalen der Techniker nicht beliebt wird«, versagt der Farbe gegenüber das Wort, und auch der Kunsthistoriker v. Bodenhausen (Gerard David, München 1905, S. 56) gibt resigniert zu: »So wichtig die Farbe für den Bildeindruck ist, so wenig läßt sich darüber sagen. Die Analyse, die sich nicht vor dem Bilde selbst mitteilt, versagt allzu leicht. Farbige Beschreibungen (lies: Farbenbeschreibungen) von Kunstwerken gehören zu den unerfreulichsten Erscheinungen der Kunstliteratur. Die geschriebene Farbenanalyse muß sich auf ein Feststellen der Prinzipien beschränken.«

Könnte die Kunstgeschichte nicht — so ließe sich diesen schlechten Aussichten gegenüber wohl fragen — auf Koloritbeschreibungen überhaupt verzichten? Man hat auf die Zukunft der Farbenphotographie hingewiesen und gemeint: der Notbehelf schriftstellerischer Koloritanalysen wird wegfallen, sobald eine Farbenreproduktion die leibhafte und eindeutige Anschauung an Stelle des schemenhaften und stets unzulänglichen Wortes setzt. Einen adäquaten Eindruck von der farbigen Erscheinung eines Bildes wird aber auch eine noch so entwickelte und treue Farbenphotographie niemals geben können, weil sie weder im Format noch im Material (Malgrund, Malmittel, Farbenauftrag) dem Originaleindruck völlig gleichkommen kann. Die Möglichkeit eines Ersatzes von künstlerischen Urbildern durch künstliche Nachbildungen gibt es einzig in der Graphik.

Wenn auch die Koloritbeschreibung aus diesem Grunde nie ganz aufgegeben werden kann, so muß man sich doch darüber klar sein, daß es sich bei ihr nur um eine kunstwissenschaftliche Hilfstätigkeit handelt, deren Ergebnisse sich zu Abstraktionen zusammenfassen, begrifflich formulieren lassen, die also schließlich zu Resultaten führt, für die das sprachliche Problem der Beschreibung anschaulicher Erlebnisse nicht vorhanden ist. Weil dies der Fall ist, ist das Problem

der Koloritbeschreibung und das der Beschreibung überhaupt nicht das Problem der Kunstwissenschaft. Die Werke der bildenden Kunst lassen sich, eben weil sie dem Reich der reinen Anschaulichkeit angehören, mit den nicht anschaulichen Mitteln der Wissenschaft zwar nicht erschöpfend beschreiben, die Aufgaben der Wissenschaft erschöpfen sich anderseits aber auch nicht mit der Beschreibung von Anschaulichkeiten.

Wir kennen zwei, schon von Goethe scharf unterschiedene Arten kunstwissenschaftlicher Bildbeschreibungen (vgl. Dessoir a. a. O. S. 424). Erstens: die ergänzende Beschreibung. Ihre Aufgabe ist es, das Sehen eines Bildes sprachlich zu ergänzen, indem sie dem Bildbetrachter eine Augenführung, eine Sehanleitung gibt, ihn mit Worten auf das in koloristischer Hinsicht Wesentliche aufmerksam macht — oder den Bildeindruck durch die Auslösung möglichst vollständiger und deutlicher Farbenvorstellungen in der Erinnerung wieder wachruft. Zweitens kennen wir die ersetzende Beschreibung. Sie versucht, einem Leser oder Hörer von einem ihm unbekannten Bilde eine »Vorstellung« zu geben, den unmittelbaren Anblick des Bildes zu ersetzen durch die Beschreibung seines Kolorites. — Proben ergänzender Koloritbeschreibungen gibt Ludwig Justi im Tafelbande seines Giorgionewerkes (Berlin 1908). Er stellt ihnen folgende Überlegung voran: »Die Farben sind nur ganz knapp angegeben: die feineren Nuancen beschreiben zu wollen, scheint mir ein vergebliches und zumeist lächerliches Bemühen. Sagt man etwa ‚rot', so ist damit zunächst kaum etwas genützt, aber es ist wenigstens richtig; sagt man dagegen ‚bordeauxrot' oder ‚himbeerrot', so pflegt das schon falsch zu sein. Wenn ich jedoch über ein mir bekanntes Bild mehrere solcher allgemeinen Bezeichnungen lese, etwa: ‚Gewand rot, Mantel grün, Schal graublau mit gelben Fransen' — so ruft dies Ensemble von Angaben zusammen mit der Abbildung eine lebendige Vorstellung des Originals hervor, und damit auch Farbennuancen in aller Bestimmtheit. Die Angaben über Farben sind demnach hier nur für solche Betrachter hingesetzt, die das Original gesehen haben: als Hilfen für die Produktionskraft des Gedächtnisses, nicht aber um eine Vorstellung aus dem Nichts zu schaffen.«

Als Beispiel einer solchen Mehrheit von einfachen Farbenangaben zu einer Abbildung diene Justis ergänzende Koloritbeschreibung zu Giorgiones »Adrast und Hypsipyle«: »Adrast Gesicht (im Halbschatten) warm bräunlich, Jacke rot, auf linker Schulter besonders tief, Hosen graugelb mit mattroten Streifen, unten braun und graugelb, Hypsipyle Tuch weiß mit grauen Schatten. — Rasen vorn stark grün, Wasser dunkelblau mit weißem Schaum am Rande. Die größeren Bäume braungrün, ziemlich dunkel. Das hohe Mauerstück links grauviolett mit grauen Marmor-

details, das vordere heller und mit weiß. Wasserfläche im Mittelgrund dunkelblau mit hellen Spiegelungen und dunklen Schatten. Gebäude hellgrau und rötlich mit hellgelben und orange Lichtern; viele farbige Details darin (weißgelbe Marmorprofile, rote Bemalungen, graue und lichtgraue Holzteile). Laubwerk zwischen den Häusern und Rasen davor hell braungrün, die dünnen Bäumchen links ebenso, mit gelben Flecken. — Himmel unten hinter den Häusern tiefblau, nach oben etwas heller. Auch die Wolken blau, zum Teil etwas rötlich; der Blitz hellgelb.«

Die besten Koloritbeschreibungen dieser Art enthält der von Meier-Graefe bearbeitete Katalog aller auf der deutschen Jahrhundertausstellung ausgestellten Gemälde (München 1905), der sich ausschließlich an Leser wendet, die die besprochenen Bilder gesehen haben. Zu Boecklins Kreuzabnahme gibt Meier-Graefe z. B. die Farbennotizen: »Joseph von Arimathia in olivgrünem Gewand mit Goldbesatz. Die Mutter in tiefblauem Kleid mit braun- und weißgestreiftem Kopftuch. Nikodemus, der das Leichentuch hält, in Braunorange. Johannes in dunkelrotem Mantel. Maria Magdalena in schmutzig-weißer Tunika mit blauem Überwurf, der mit goldenen Sternen bedeckt ist; brandrotes Haar. Die Gesichter in grauen und braunen Tönen. Christi Leichnam schmutziggraugrün. Der Schächer in Graubraun. Die Mauer leuchtend braunweiß. Stahlblauer Himmel.« (Vgl. ferner die Beschreibungen des Kolorits von Hans v. Marées römischer Vigna und Adolf Menzels Théâtre Gymnase.)

Während es mehr Sache der Schulung im Betrachten von Kunstwerken, mehr das Ergebnis eines streng methodischen Durchsehens als eine Frage individueller sprachschöpferischer Begabung ist, ergänzende Beschreibungen (etwa für Katalogzwecke) zu liefern, spielen bei der ersetzenden Koloritbeschreibung eine ganze Reihe künstlerischer und sprachlicher Probleme eine Rolle. Die ersetzende Koloritbeschreibung findet eine erste Schranke im jeweiligen koloristischen Charakter des zu beschreibenden Bildes, also in einem künstlerischen Moment. Ihre zweite Grenze liegt in einem sprachlichen Moment, nämlich im Verhältnis der Sprache zur Anschauung, oder anders ausgedrückt: da es sich bei jeder Beschreibung um eine Übersetzung visueller Erlebnisse in die Sprache handelt, in den eigenen Wirkungsgesetzen der Sprache. Das Problem ersetzender Farbenbeschreibungen ist also: innerhalb der einerseits im Objekt, anderseits im Mittel der Koloritbeschreibung liegenden Schranken eine möglichst reiche und deutliche Belebung des Farbenvorstellungsvermögens zu erzielen.

Je nachdem die Koloritbeschreibung sich mehr die Überwindung der einen oder mehr die der anderen Schwierigkeit zur Aufgabe macht,

können wir zwei Grundmethoden unterscheiden; ich möchte sie die begriffliche und die impressionistische Methode der Koloritbeschreibung nennen.

1. Die begriffliche Methode. Ihre Aufgabe ist es, der Farbenarchitektonik eines Bildes nachzuspüren, die koloristische Rechnung begrifflich zu zergliedern und mit Hilfe einer Mehrheit möglichst einfacher Farbenangaben den koloristischen Charakter eines Bildes zu beschreiben. Dahin gehört z. B. die Beantwortung der Frage, ob es sich im jeweiligen Falle um ein Werk der koloristischen Eindruckskunst oder um ein solches der koloristischen Erfahrungskunst handelt, das heißt, ob in dem betreffenden Bilde die Erlebnisse des aktiven oder die des passiven Sehens dargestellt sind [1]). Es ist ferner anzugeben, ob die koloristischen Wirkungen erreicht worden sind durch eine den natürlichen Verhältnissen annähernd entsprechende Abstufung von Farbenwerten (Valeurs) oder durch die Objektivierung subjektiver Begleit- und Folgeerscheinungen starker Farbenerlebnisse. Die wichtigste Aufgabe der begrifflichen Methode der Koloritbeschreibung liegt aber in der eingehenden Analyse der Farbenkomposition. Dahin gehört das Beantworten folgender Fragen: Enge und Weite der Palette, also Farbenumfang — Wärme und Kälte, Helligkeit und Sättigung, also Qualität des Kolorits, dann die Farbendisposition, d. h. das Rechnen mit einer gemeinsamen Wirkung aller Farbentöne entweder gemäß dem Prinzip der Staffelung oder gemäß dem des Gegensatzes. Ferner ist anzugeben, welche Farben führen, welche nur eine begleitende Rolle spielen, ob der Blick des Bildbetrachters zentripetal oder zentrifugal, diagonal oder in welcher Weise sonst durch den Farbenaufbau geführt wird — dann, ob die einzelnen Farben in kleineren oder größeren Mengen hingesetzt worden sind, wie also die quantitative Farbenverteilung beschaffen ist. Die Beschreibung des ästhetischen Charakters der Farbengebung ist in der Koloritbeschreibung schließlich zu ergänzen durch die Analyse des Farbenauftrags, also der Pinselführung, der flächen- oder fleckenhaften Technik u. s. w.

In der kunstgeschichtlichen Literatur finden sich erst verhältnismäßig sehr wenige Versuche methodischer Koloritbeschreibungen, und diese berühren nur einzelne der angedeuteten Probleme.

So beschreibt z. B. E. v. Bodenhausen den auf dem Kontrastprinzip beruhenden Farbenaufbau eines Bildes von Gerard David (München 1905, S. 62):

»David hat der Gegenfarbe die erste bildmäßige Verwertung in der

[1]) Vgl. meine Besprechung der ästhetischen Farbenlehre von Utitz im Aprilheft dieser Zeitschrift.

Pester Geburt gegeben. Die leuchtendste Farbe liegt in dem warmgelben Mantel des vorn knieenden Hirten, dessen ziegelrote Strümpfe die warme Farbenkraft der Figur unterstützen. Ihr gegenüber ist Maria in ein dem Gelb komplementäres Violett gekleidet. Dieser Farbenzweiklang beherrscht das Bild. Alle Komplementärfarbe strebt dem Ausgleich ihrer Kräfte zu in ihrer Neutralisierung zu Weiß. Das graugeschattete Weiß der Engelgewänder scheint diesem Streben entgegenzukommen, während das leicht nach Purpur hinneigende Krapplackrot des Gewandes des Joseph vermöge seines Gehaltes zugleich von gelblichen Elementen — in den Lichtpartien — und von blauführenden Elementen — in den Schattenpartien — die in allmählichen Übergängen sich vollziehende Vereinigung der Komplementärfarben über Orange, Rot und Purpur hin bedeutet. Das farblose Grauviolett des stehenden Hirtenknaben spielt demgegenüber eine untergeordnete Rolle und dient zur Verstärkung der leuchtenden Wirkung des gelben Mantels.«

Daneben lese man die Beschreibung des Marienflügels der Sigmaringer Madonna, eines Bildes, das nach dem Gesetz der Staffelung einer Hauptfarbe koloristisch komponiert ist (a. a. O. S. 65):

»Zur Untermalung von Bettvorlage und Bettvorhang hat das in Deckfarbe aufgetragene lichte Blau des Strahlennimbus der Taube gedient. Die Mischung dieses Blau mit dem Karmin der Tasche ergibt das satte rötliche Violett, das darüber als Lasur gelegt ist. Von gesättigtem Spektralblau dann der Mantel der Maria, das Gewand darunter in gleicher Farbe untermalt, dann aber mit der gleichen Lasur übergangen, wie das Hellblau des Bettes. Rein tritt diese Farbe der Lasur in den Kissen auf dem Betpult der Maria auf. So ist die sechsfache Abwandlung gegeben von Lichtblau über Spektralblau, weiter über das lichtere Blauviolett des Bettes, das tiefere Blauviolett des Untergewandes und das Rotviolett des Kissens zu dem Karmin des Vordergrundes. Als zarte Begleitmotive treten dann hinzu die Farben des Fußbodens in lichtem Graublau, Rosa und Grün, die zu zart sind, um neben dem dominierenden Farbenakkord eine selbständige Bedeutung zu beanspruchen, während der eine lichtgelbe Fleck in dem Strahlennimbus der Taube die Aufgabe hat, die Intensität all dieses Blau zu steigern.«

In anderer, mehr andeutender Form sucht L. Justi dem dekorativen Charakter des Giorgionischen Bildes »Adrastes und Hypsipyle« gerecht zu werden (a. a. O. S. 62):

»Also: sehr viele Farben — reiches Kolorit; die einzelne Farbe möglichst satt und warm-glühendes Kolorit; das Harte, oft Bunte der älteren Koloristik ist überwunden — weiches Kolorit; mit außerordentlich feinem Empfinden ist die Intensität, der Lichtwert, die Ausdehnung und die Verteilung der Einzelfarben in einem wohligen Zu-

sammenhang ausgeglichen — harmonisches Kolorit; der Farbkörper ist noch nicht aufgelöst in selbständige Pinselstriche, sondern besteht noch aus einzelnen Farbflächen, die aber weich gegeneinandergrenzen und von farbigem Kleinwerk überrieselt sind: Auftrag und Kolorit vermitteln zwischen Quattrocento und Cinquecento.«

Der gleichen Methode: begrifflich den Prinzipien der Farbengebung nachzuspüren und aus ihnen heraus den koloristischen Charakter eines Bildes zu bestimmen, bedienen sich unter anderen auch Georg Gronau in seinem »Tizian« (vgl. die Analyse der Madonna des Hauses Pesaro, Berlin 1900, S. 79) und Emil Schaeffer. Bei der Beschreibung der Disputa Andrea del Sartos (Sammlung »Die Kunst« S. 56) macht Schaeffer z. B. auf die Blickführung mit Hilfe kontrastierender Farben aufmerksam: »Vom Hinter- nach dem Vordergrunde zu durchzieht ein Crescendo von Farben das Bild. Von einem dunklen Braun, das nur oben in den Wolken der rote Mantel Gottvaters durchbricht, lösen sich in vier etwas helleren Farben, in Grau, Schwarz, Weiß und Karminrot, die vier Stehfiguren, und diesen geben wiederum die unglaublich kräftigen Fleischtöne im Johannes, sein blaugrüner Mantel und vor allem die frühlinghaft jubelnden Farben im Gewande Magdalenas, ein helles Orangeweiß, ein leichtes Rot und Zitronengelb den unvergeßbaren Gegensatz.«

Wie die technische Seite der Farbengebung von der begrifflichen Methode der Koloritbeschreibung berücksichtigt werden muß, kann hier nur angedeutet werden, zumal da es an literarischen Beispielen fehlt. Da die von einem Bilde ausgehende koloristische Wirkung eine ganz andere bei flächenhaft verteilter als bei flecken- und punktförmig aufgesetzter Farbe ist, muß auch die Beschreibung diesem Wirkungsunterschied gerecht werden und ihn sprachlich zum Ausdruck bringen. Bietet ein Bild eine in großen Flächen verteilte Farbe, so ist es verhältnismäßig leicht, diese koloristische Erscheinung zu schildern, da es sich um Namhaftmachung einer immerhin begrenzten Anzahl von Elementen handelt. Dagegen ist es eine Unmöglichkeit, ein punktförmig gemaltes Bild (etwa ein solches der Pointillisten oder die letzten Werke Tizians und Rembrandts) Farbenfleck für Farbenfleck durchzusprechen. Einem solchen gegenüber läßt sich einzig und allein versuchen, den koloristischen Gesamteindruck, die »Impression« sprachlich wiederzugeben. Gerade in dieser impressionistischen Beschreibungsweise wird aber auch der Bildcharakter getroffen werden können, da es ja in pointillistisch gemalten Bildern nicht auf die Schönheit der Einzelfarbe, sondern auf das Verschmelzen aller Farbenpunkte zu einer koloristischen Gesamtimpression ankommt.

2. Die impressionistische Methode. Für die Probleme jeder Beschrei-

bung von anschaulichen Erlebnissen ausschlaggebend ist das Verhältnis zwischen Sprache und Anschauung. Damit erhebt sich die Frage: wie weit ist die Sprache fähig zur Wiedergabe von Anschaulichkeiten, oder besser gesagt: wo liegen die Grenzen für eine Übersetzung von Eindrücken aus der Daseinsform der Sinneserlebnisse in die Daseinsform sprachlicher Gebilde? Wir sahen schon: Empfindungen feinster Art sind möglich, ohne daß sich Bezeichnungen für sie einzustellen brauchen, dem unendlichen Reichtum anschaulicher Erlebnisse steht ferner die Armut von Benennungen für sie gegenüber, die Sprache hebt schließlich an jedem Sinneseindruck gewisse Seiten heraus und vernachlässigt andere, kurz: Sprache ist keine Fortsetzung der optischen Welt, sondern sie folgt ihren eigenen Daseins- und Wirkungsgesetzen. Nach dem Wesen der Sprache und ihren Leistungsmitteln für unsere Zwecke koloristischer Beschreibungen ist also zu fragen.

Hier liegt in erster Linie ein Problem der Wortkunst, insofern die Natur des Darstellungsmittels den Stil einer jeden Kunst bestimmt. In seinem »Stilgesetz der Poesie« hat Th. A. Meyer (Leipzig 1901) versucht, die Frage folgendermaßen zu beantworten. Die Sprache kann keine den Augenerlebnissen adäquate Sinnenbilder schaffen, da die durch Worte »ausgelösten psychischen Gebilde in ihrem Wesen durchaus verschieden sind von den Wahrnehmungsbildern unserer Sinne, deren Aufhebung und Zerstörung sie zur Voraussetzung haben« (S. IV). Es fragt sich also: was läßt sich mit den Darstellungsmitteln sprachlicher Vorstellungen gewinnen, und was verlieren wir dabei? Wo ist die Schranke der Ausdrucksfähigkeit des Wortes für Sinnenerlebnisse, besonders für solche des Auges? Die Sprache ist nur im stande, den Eindruck der Anschauung, nicht aber innere Anschauung selbst in uns zu erwecken. In den psychischen Gebilden der Sprache erleben wir das Sinnliche »nur in der vergeistigenden Weise des Vorstellens, aber, indem wir es denken, taucht assoziativ der Eindruck wieder auf, den wir früher einmal am Sinnenbild in der Wirklichkeit erschaut haben« (S. 157).

Das Ziel einer Beschreibung, die in diesem Sinne eine impressionistische genannt werden muß, ist also, sich der seelischen Wirkungen zu bedienen, die, o h n e dazwischentretende Sinnenbilder, von sprachlichen Gebilden (Worten und Sätzen) ausgehen. Indem eine Koloritbeschreibung sich nicht an unser Sinnengedächtnis wendet, sondern an unsere sprachliche Vorstellungsfähigkeit, kann sie, ohne anschaulich im engsten Sinne zu sein, ein Nacherleben des Seelenzustandes vor der farbigen Bilderscheinung erreichen. Das Wort muß im stande sein, die seelischen Erregungen wieder in uns wachzurufen, die den Wahrnehmungsakt begleiteten.

So ist es möglich, das gleiche Resultat durch grundverschiedene Mittel, hier durch unmittelbare optische Eindrücke, dort durch Wortvorstellungen zu erzielen. An die eigentümlichen Gebilde der Sprache können sich — ohne Zwischentreten von Anschauungen — ähnliche seelische Folgen anschließen, wie an das sinnliche Erlebnis, das der Beschreibung zu Grunde liegt (Dessoir a. a. O. S. 368). Diejenige Beschreibung wird infolgedessen die beste sein, deren Ersatzwert — am sinnlichen Urerlebnis gemessen — der höchste ist. An Bestimmtheit muß jede sprachliche Beschreibung naturgemäß hinter der bildnerischen Wiedergabe (Reproduktion) zurückstehen, sie kann aber die beste Reproduktion an Ausdruckskraft, an suggestiver Gewalt unendlich übertreffen. Darin liegt ihre Bedeutung, die ihre wissenschaftliche Daseinsberechtigung ausmacht, ja ihre Existenz fordert.

Welche Mittel stehen nun der impressionistischen Farbenbeschreibung zur Erreichung des gekennzeichneten Zieles zur Verfügung? Erstens vermag sie anschauliche Eindrücke durch Anschauliches im engeren Sinne, also durch Vorstellungen aus dem Gebiete des Gesichtssinnes wiederzugeben. Indem sie aber nicht darauf aus ist, das Gesehene unmittelbar als solches zu beschreiben, sondern die Gesichtsimpression zu erwecken durch Auslösung von Vorstellungen optischer Natur, die unmittelbar mit dem Farbeneindruck nichts zu tun haben, handelt es sich nicht um einen aussichtslosen Wettbewerb mit der Welt des Auges, sondern um ein Arbeiten in den Grenzen und mit den Mitteln der Sprache. So vergleicht Karl Neumann in seinem Rembrandtwerk (Berlin und Stuttgart 1905, II. Auflage) Farbeneindrücke mit Haufen ausgeschütteter Edelsteine, mit glühenden Kohlen eines zusammensinkenden Feuers, mit phosphoreszierenden Dingen — oder Robert Vischer (Rubens, Berlin 1904) redet von der opalen Buntheit der Rubensbilder, C. Justi nennt das Kolorit des Paris-Urteils: »wie ein strahlender Sonnenuntergang nach einem hellen, unbewölkten Sommertag« und L. Justi (a. a. O. S. 300) spricht von Farbperlen, »es ist wie das unablässige Aufsteigen der Perlen im Sektglase.«

Die Enge der sprachlichen Wiedergabe anschaulicher Eindrücke durch Vorstellungen aus dem Bereich des Gesichtssinnes läßt sich insofern erweitern, als Optisches mittelbar durch Heranziehung von Erinnerungsbildern aus anderen Sinnesgebieten beschrieben werden kann. Indem wir den Begriff der »Anschauung« auf die Empfindungswelten aller Sinne ausdehnen, was wir ja gewöhnlich zu tun pflegen, da die ganze sinnenfällige Welt ein Objekt unserer Anschauung ist, handelt es sich hier um eine anschauliche Beschreibung im weiteren Sinne. Gute Beispiele finden sich wieder bei Neumann, Vischer und L. Justi. Der erste beschreibt Tizians Alterskolorit mit folgenden der

musikalischen Vorstellungszone entlehnten Ausdrücken: »Eine enge Farbenskala ähnlich jenen berühmten achtzehn Takten des Andante der drei Bässe in Mozarts Don Juan, wo am Schluß der ersten Szene Don Juan, der sterbende Komtur und Leporello sich zu einem dunkelfarbenen Terzett von rätselhafter Gewalt vereinigen« (a. a. O. S. 516). Von dem Rot des Gewandes auf dem Berliner Susannenbilde heißt es ein andermal (S. 362): »Ein Kardinalrot wie ein klarsanfter Hornton aus dem Dunkel des Waldes hervorbrechend.« Schon Bürger-Thoré (zitiert bei Neumann a. a. O. S. 480) hatte von Rembrandts »Wardeinen der Tuchmacherzunft« gesagt, es seien »vier Noten mit ihren Kreuz- und B-Vorzeichen, in einer braunen Tonart, und alle ende ohne Disharmonie im Akkord C-E-G-C«. L. Justi sagt zur Charakteristik der Bilder Makarts (a. a. O. S. 59): »dessen Bilder mit den Orgien von Rot wie ein Orchester mit zu starkem Blech wirken.« An Einzelausdrücken, die auf musikalische Vorstellungen hinweisen, kommen hauptsächlich folgende vor: Instrumentation, Solostimmen, Modulation, Melodik, Harmonie, Sinfonie, Intervall, Akkord, Dissonanz, Dur und Moll, Auftakt, Phrasierung, Baß und Diskant, Konzert. Auch Robert Vischer vergleicht die Farbengebung des Rubens mit Fanfaren und mit einem Kriegsmarsch. — Assoziationen von Temperaturempfindungen werden zu Hilfe gerufen, sobald man von warmen und kalten Farben spricht, das koloristische Kompositionsprinzip als ein solches des Gegensatzes einer warmfarbigen zu einer kaltfarbigen Bildhälfte begreift. In den allgemeineren Sprachgebrauch sind die Farbenbeiworte: brennend, eisig, kühl u. s. w. eingegangen. Man spricht von einem »mit Silberblau gekühlten« Rot, von »geheiztem« Kolorit u. s. w. Schließlich liefert auch das Vorstellungsfeld des Tastsinnes Material für anschauliche Farbenbeschreibungen. Auf taktile Erinnerungen beziehen sich die Ausdrücke: harte, weiche, spitze, sanfte Farben. »Die Art, wie (Rubens) ... das Karnat malt, erinnert auch im taktilen Sinne an Blüten und Rosenblätter oder an weiche Wolken« (Vischer a. a. O. S. 87).

Neben den beiden Methoden einer anschaulichen Beschreibungsweise im engeren und weiteren Sinne gibt es nun aber noch eine dritte Möglichkeit: Gesichtsimpressionen durch Worte und Sätze wieder aufleben zu lassen, eine überanschauliche Form der Beschreibung, die man vielleicht richtiger eine Form der Umschreibung nennen könnte. Die Sprache ist nicht nur ein »Vehikel«, ein Mittel der Zuführung von Sinnenbildern, das umso besser arbeitet, ein umso reicheres Material an Anschaulichkeiten es herbeischafft, sie besitzt vielmehr in den ihr eigentümlichen Gebilden einen besonderen unanschaulichen Gehalt. Je mehr die Sprache selbst Darstellungsmittel wird, umso ungeeigneter wird sie zur Veranschaulichung. Was aber kann sie in diesem Falle ausdrücken,

mit welchen Mitteln vermag sie den Eindruck der Anschaulichkeit zu erregen? Das eigentliche Herrschaftsgebiet der Sprache liegt im Überanschaulichen des Seelischen. Überanschauliches ist aber insofern auch ein Bestandteil des Farbenerlebnisses, als in diesem die Empfindung eines bestimmten Farbentones von bestimmten Stimmungswerten (Lust- und Unlustbetonungen) begleitet wird. In relativer Unabhängigkeit von den Sinnesempfindungen heften sich diese Gefühlsbegleitungen assoziativ an die Vorstellungen und werden mit ihnen wachgerufen. Indem also durch die Sprache zwar nicht der Erkenntniswert der Farbe, d. h. ihr rein optischer Charakter in adäquater Weise der inneren Anschauung ausgeliefert werden, dafür aber ihr Eindruckswert, d. h. ihre Aussage über eine Gefühlswirkung beschrieben werden kann, gewinnen wir in den sprachlichen Vorstellungen eine Seite des Sinnenerlebnisses, deren wir sonst auf keine Weise habhaft werden können. Diesen überanschaulichen Gehalt im Farbeneindruck nannte Goethe ihre »sinnlich-sittliche« Wirkung. Da sie unmittelbar beim Anblick der Farbe erlebt wird, muß sie auch beschrieben werden. Sie wird es durch die überanschaulichen Gebilde der Sprache. Es findet also bei dieser Beschreibungs- oder Umschreibungsmethode nicht der Versuch einer sprachlichen Nachahmung des Anschaulichen statt, sondern seine Umsetzung in eine andere Daseinsform des Erlebten und Erlebbaren.

Das Objekt dieser letzten impressionistischen Methode kunstwissenschaftlicher Beschreibung: die Stimmungswerte der Farben können auf zweierlei Weise sprachlich wiedergegeben werden. Als wichtigstes Hilfsmittel, ursprüngliche Impressionen wiederzubeleben, besitzt die Sprache die Gefühlsbetonungen der Worte. In ihnen ergreifen wir am ehesten den Gehalt einer Farbe an Stimmungskraft. Ihrem Ursprunge nach können solche gefühlsbetonten Worte teils anschaulicher, teils unanschaulicher Natur sein. Hier kommt einzig ihr Stimmungswert, ihr überanschaulicher seelischer Gehalt in Frage. Wenn Goethe sagt: »Und grün des Lebens goldner Baum«, so liegt für die Anschauung ein Widerspruch in dieser Beschreibung. Die Farbenworte grün und golden sind aber gar nicht nach ihrem optischen Charakter, sondern nach ihrem seelischen gebraucht; der Gefühlswert des »Grünen« und des »Goldenen« ist gemeint. Die Verwendung gefühlsbetonter Worte — ein »tröstendes« Rot — wird naturgemäß sich beschränken müssen auf Umschreibung einzelner Farbeneindrücke. Zur sprachlichen Wiedergabe des Gesamteindruckes einer Bilderscheinung bedarf es des zweiten Mittels überanschaulicher Beschreibung: der Erweckung von Vorstellungs- und Gedankenketten, die assoziativ die einmal erlebte Gefühlswirkung des Kolorits mit sich ziehen. Hier ist der Kunstschriftsteller ganz frei. Diese Methode — weder lehr- noch lernbar — verlangt

von ihm den Instinkt für die wirkungsvollen Sätze. Wie auf die Zauberformel der Berg sich öffnet, läßt die Lektüre solcher impressionistischen Farbenumschreibungen unsere Seele wieder in den spezifischen Stimmungszustand gleiten, den wir im Anblick des Kunstwerkes erlebten und genossen. Beispiele vermögen allein zu sagen, was hier gemeint ist. Vischer umschreibt die doch durchaus konkreten koloristischen Wirkungen Rubensscher Bilder durch eine Reihe abstrakter Vorstellungen, indem er vom Blühen, von der Gesundheit der Farbe spricht, »das üppige Schimmern des Glücks und des Muts, wie erquickt es uns«; er gibt Farbeneindrücke wieder mit Hilfe scheinbar weitabliegender Erinnerungsbilder: »sein Kolorit erscheint wie im Anblick von badenden Kindern und Frauen gesündesten und rundesten Schlages erdichtet zu sein« (S. 31). »Nun beseligt er sich im Kolorit zu den höchsten Graden jener blumigen, innerlich leuchtenden Wonne, wie sie nie wieder erreicht worden ist. Und nun erst scheint er oft in eine gewisse Fühlung zu kommen mit Tizian, den er aber noch überbietet durch den reichen Sonnensegen seines Farbengartens und durch die glänzenden Saturnalien, die er in ihm feiert. Was prangt da alles durcheinander! Malven und Lilien, Astern und Helianthen, Aprikosentriebe, in zart erglühenden Gruppen ruhigen Laubgrünes, wundersame Meerschneckenschalen in den Beeten und am spiegelnden Teich, wo ein Schwanenpaar gelassen seine Kreise zieht, Pfauen und Truthähne vor einer graugelben Tropfsteingrotte pickend, brennend bunte Papageien, herbeifliegend aus dem Gebüsch, zu naschen am schwellenden Mark der Granatfrucht« (S. 45). Noch ausschließlicher als Robert Vischer arbeitet Karl Neumann mit Wirkungsmitteln, die allein der Sprache und sprachlichen Vorstellungen angehören. Seine schriftstellerische Umschreibung der Impression, die Rembrandts »verlorener Sohn« gewährt, mag sich hier anschließen: »Aus dem dunklen Grunde lösen sich grünbräunliche Töne. Das Laub, welches die Wand des Hauses überspinnt, die Gewänder, sie klingen in dieser Tonart allmählich und wie tastend zu einem Ansatz von Rötlich, ja Golden sich steigernd. Der Knieende hat über seinem leinenen Unterzeug weißliche Lumpen, die in Lachs- und Olivtöne übergehen. Tastend, wie gesagt, fragend fluten die Tonwellen zwischen Grün und Gold, zwischen Grauoliv und Rötlichbraun modulierend, heran. Da durchbricht ein mächtiger, bestimmter Farbenwille diese halberstickte und gedämpfte Schwüle, und mit unsagbarer Gewalt fährt das grelle Rot, ein gelbrotes Ziegelrot, dazwischen. ... Ein starkes Licht fällt auf die drei Figuren des Vordergrundes; nach hinten kommen nur schwache Streiflichter; ein solches hat der sitzende junge Mann am Nasenrücken und an der rechten Handwurzel. Der Hauptakzent trifft das Gesicht des Vaters;

unter dem grünen Käppchen hat die Stirn das stärkste Licht; ehrwürdig umrahmen weißes Haar und weißer Bart ein Antlitz, in dem die Augen erloschen sind; sie haben kein Licht und sprühen keines; alle Empfindung ist nach innen gedrängt, zu einem großen feierlichen Willensakt gesammelt, indes die anderen Seelen ringsum in geheimer Sympathie mitschwingen. Und nun beginnen wir die Symbolik der Farbe zu ahnen. Sie ist das lösende Wort, das Erstgeborene aus dem Urgrund der Seele, was dem Chaos der Gefühle Halt und Richtung gibt, und das Wort, das sie aus der Fülle des Majestätsrechtes, aus unerschöpflicher Macht hervorquellend spricht, lautet: Gnade. Nun vernehmen wir die Antwort auf das fragende Wogen all dieser halb unterdrückten Töne, dieser schweigenden, gebärdelosen Blicke; denn aus dem Schweigen bricht mit einzigartigem Gewicht ein Herzton, der Laut der roten Farbe und kündet Gnade« (S. 543). — In dieser Koloritbeschreibung Neumanns erschöpfen sich alle kunstschriftstellerischen Darstellungs- und Wirkungsmittel, hier berührt die Wissenschaft die Grenze der Wortkunst.

IX.

Der ästhetische Gegenstand.

Eine phänomenologische Studie.

(III. Raumkunst.)

Von

Waldemar Conrad.

Nachdem wir in den beiden früheren Artikeln das Wesen der sogenannten »phänomenologischen« Deskription dargelegt und mittels dieser Methode den »ästhetischen Gegenstand« im Gegensatz zu dem »wirkenden Kunstwerk« und dem »Ding« der Naturwelt auf dem Gebiete der zeitlichen Künste abgegrenzt haben, stehen wir jetzt vor der Aufgabe, die Durchführbarkeit der entsprechenden Abgrenzung für die Raumkünste zu zeigen.

Bei der angewandten Kunst ist eine solche Scheidung so naheliegend, wie bei den zeitlichen Künsten. Bei einer Tapete beispielsweise trennt man leicht und ganz naturgemäß das Muster »an sich«, im Sinne der künstlerischen Idee, von der »Ausführung« desselben, ebenso wie man »die Symphonie« oder »das Drama selbst« von seiner »Aufführung« unterscheidet. — Aber diese leichte Trennbarkeit beruht im Grunde auf etwas Äußerlichem, Zufälligem, nämlich darauf, daß die Person des Erfindenden und Ausführenden eine verschiedene zu sein pflegt und daß anderseits dasselbe Muster meist in vielfachen Exemplaren realisiert wird. Aber wenn der kunstgewerblich erfindende Künstler seine Idee auch selbst und nur ein einziges Mal ausführt, wie der Bildhauer seine Statue, so ist deshalb ein solches Kunstwerk sicherlich nicht ein andersartiges, und die Trennbarkeit von Muster und Ausführung ist nicht aufgehoben. — Es ist also schon hiernach ersichtlich, wie auch bei den »freien« bildenden Künsten eine solche Abscheidung eines ästhetischen Gegenstandes, als eines idealen, der Realisation erfährt, möglich sein muß, sofern wir nur die rein-ästhetische Geisteshaltung einnehmen, die wir früher beschrieben haben.

Wir schicken der Besprechung der ästhetischen Gegenstände selbst, wie bei den anderen Künsten, eine kurze Besprechung der primitivsten Elemente voraus, die dieselben zu konstituieren scheinen.

1. Voruntersuchung über die primitivsten Form- und Farbelemente.

Wenn wir uns erinnern, wie wir den einzelnen, homogenen Ton als letztes, einfachstes Element der ästhetischen Gegenstände der Tonkunst erkannt hatten, so ist es offenbar das Nächstliegende, hier in gleicher Weise die homogene Farbe als den einen der primitivsten Bestandteile anzusehen, aus denen sich die ästhetischen Gegenstände der Raumkunst aufbauen.

In der Tat wird man mit der Zerlegung eines komplizierten Farbenkomplexes innehalten, wenn man an ein gleichmäßig gefärbtes Flächenstück kommt, da die weitere Zerlegung keine weitere »klärende« Vereinfachung bieten kann, indem jedes Stück (der Voraussetzung nach) immer wieder dieselbe gleichmäßige Farbe besitzt.

An einer solchen Farbausbreitung lassen sich dann, wie an einem einfachen Ton, nur noch gewisse »Seiten« unterscheiden: die eigentliche Farbqualität und die räumlichen Momente der Lage, Ausbreitungsgröße und -form. In welchem Sinne man innerhalb dessen, was wir hier »Qualität« nannten, noch eine Intensität, Helligkeit und Qualität im engeren Sinne unterscheiden könnte und wie sich aus jenen räumlichen und diesen Qualitätsmomenten ein Ganzes bildet, können wir hier nicht näher untersuchen. Wie eine derartige Analyse verläuft, haben wir schon bei Besprechung der Konstitution des Tones gezeigt [1]).

Neben diesem Moment der Farbe pflegt man nun noch die räumliche Form als das zweite wesentliche Konstituens der Gegenstände der Raumkunst anzusehen. Diese »Form« ist nun aber offenbar insofern kein selbständiges Moment, als sie schon innerhalb der Bestimmungen der Farbe auftrat [2]). Indes liegt der üblichen Anschauungsweise, die die Form getrennt, wie etwas Unabhängiges, aufzählt, ein richtiger Kern insofern zu Grunde, als die Form (die durch Anschauung mit ruhendem Auge nicht adäquat erfaßt werden kann, sondern Bewegung fordert) durch Bewegung, auch ohne visuelle, z. B. mit Hilfe taktiler und kinästhetischer Anschauungen zu erfassen ist [3]).

---

[1]) Vgl. den ersten Artikel d. Zeitschr. Bd. III, Heft 1, S. 82 f. und insonderheit S. 84. Die Diskussion der Farbmannigfaltigkeit liegt, wie die der Tonmannigfaltigkeit, vollends außerhalb des Rahmens unserer Abhandlung.

[2]) Natürlich ist auch die Farbe als »Qualität« gefaßt nichts Selbständiges.

[3]) Weiter auf diese Erlebnisseite einzugehen, verbietet der Platz, so interessante Probleme diese auch z. B. bezüglich des natürlichen stereoskopischen Sehens u. s. w. bieten würde.

Wenn wir nun ein kompliziertes Formgebilde zerlegen, um auf einfache Elementarbestandteile zu kommen, so werden wir zunächst innehalten, sobald wir auf ein ungegliedertes Stück stoßen, bei drei-, zwei- und eindimensionalen Gebilden in gleicher Weise. Diese ungegliederten Stücke, wie z. B. ein Oval und dergleichen, sind aber noch nicht (notwendig) die einfachsten konstituierenden Elemente. — Zu diesen kommt man erst, wenn man von der Richtungsänderung auf die Richtung als das Primitivere[1]) zurückgeht und also die Gerade (beziehungsweise Strecke) und die Ebene als die letzten Elemente ansieht, obwohl sie nicht im eigentlichen und gewöhnlichen Sinne »Bestandteile« der gekrümmten Linie oder Fläche sind.

Hier bei der Ebene und der Strecke lassen sich nun wieder wie bei der gleichmäßigen Farbe und dem Ton die ihr Wesen konstituierenden »Seiten« angeben, das sind: Lage, Richtung, Größe und einbeziehungsweise zweidimensionale Kontinuität. Dabei ist die »Richtung« und »Größe« einer Ebene natürlich entsprechend anders zu fassen, als bei der geraden Linie. — Zu diesen beiden Elementarformen käme endlich noch der Punkt, dem allein Lagebestimmtheit zuzukommen scheint, obwohl er natürlich nicht mit Lage identisch ist, und endlich der einfachste homogene Körper, als welchen man wohl den Würfel anzusehen haben würde, da Körper, die sich in einem Körperwinkel (in einer vierten Dimension) brächen, d. h. im eigentlichen Sinne »gekrümmt« wären, ausgeschlossen sind und es sich also nur um die Einfachheit der Begrenzungsflächen, abgesehen von der Homogeneität handeln kann[2]).

Der Gegensatz gegenüber den gleichnamigen Naturobjekten »Punkt«, »Linie« u. s. w. ist ohne weiteres ersichtlich nach dem, was wir bei dem Ton ausgeführt haben. Der reale, gezeichnete Punkt besitzt natürlich immer Ausdehnung, die reale Linie mehr als eindimensionale Ausdehnung, die gerade Linie[3]) ist nicht absolut gerade u. s. w. Abgesehen davon aber ist die gerade Linie als reale gleichsam ein Aggregat unendlich vieler, unendlich kleiner beziehungsweise an der Grenze der Sichtbarkeit stehender Linienstücke; wir können uns bei ihr durchaus nicht begnügen, wenn wir sie vollständig erfassen und

---

[1]) Von Bedeutung ist dieser Sinn von »primitiver« vor allem auch für die geometrischen Wesendefinitionen. Darüber an anderer Stelle.

[2]) Freilich liegt bei den Oberflächen und Grenzlinien hier eine Gliederung vor, so daß insofern, als ungegliedertes Körperelement, in der Tat wohl die von alters her als »einfachster Körper« berühmte Kugel zu gelten hätte.

[3]) Wir gebrauchen den Ausdruck »gerade Linie« nicht nur für die unendliche Linie, wie es die Geometrie tut, sondern dem üblichen Sprachgebrauch folgend auch für die »Strecke«.

auf Grund dessen eindeutig und vollständig bestimmen wollen, nur ihre Größe und Richtung ins Auge zu fassen, sondern wir müssen sie in ihre kleinsten Stücke zerlegen und von jedem Paar benachbarter Stücke zusehen, ob sie oder wie weit sie einen Winkel von 180^0 bilden. Und ähnlich bei den körperlichen Gegenständen bezüglich ihrer Kontinuität und Homogeneität [1]).

Aber Punkt, Gerade und Ebene spielen hier, auch soweit sie wirklich in Betracht kommen, als ideale Raumgebilde durchaus nicht eine so bedeutende Rolle, wie Wort und Einzelton bei den zeitlichen Künsten, da die Raumkunst natürlich fast überall von der kontinuierlichen Krümmung Gebrauch macht.

Damit ist ein eingreifender Unterschied zwischen den bisher besprochenen zeitlichen Künsten und diesen räumlichen festgelegt. Allerdings gibt es dekorative Kunstwerke, die sich aus Strecken zusammensetzen, wie ein musikalisches Werk aus Tönen, und anderseits haben wir auch bei der Musik schon gewisse kontinuierliche Änderungen (besonders die der Intensität) gefunden; um einen absoluten Gegensatz handelt es sich also nicht. Aber dieses unterscheidende Moment gibt den Raumkünsten offenbar doch ein wesentlich andersartiges Gepräge. Das, was wir bei der Musik nur erst gelegentlich erwähnten (bei der Triole, dem Triller u. s. w.), das spielt nämlich hier jetzt eine fundamentale Rolle, ich meine die (Auffassung als) Typen.

Eine Linie, die etwa wie eine lose hängende Kette zwei Punkte verbindet, wird durch Zerstückung (in endliche Teile) nicht auf einfachere Faktoren zurückgeführt und fordert nicht eine solche Zerstückung, sondern ist gerade als Ganzes eine einfache und wohlbekannte typische Form oder besser eine von einer ganzen Serie verwandter, die sich durch das mehr oder weniger Losehängen unterscheiden. Eine andere Serie wäre die des mehr oder weniger gespannten »Bogens«. — Es ist leicht ersichtlich, daß sich derartig eine sehr große Zahl von relativ einfachen Typen aufstellen läßt, aus denen sich dann die komplizierteren Gebilde zusammensetzen [2]).

Natürlich gibt es nun aber auch einen Typus »Punkt«, einen Typus »gerade Linie« und einen Typus »Ebene«; diese sind indes offenbar nicht zu identifizieren mit den vorher beschriebenen »primitivsten Formelementen« gleichen Namens; sondern man wird das Verhältnis etwa so darstellen müssen: der »Typus« »gerade Linie« ist ein Gegenstand, der nur fordert aufgefaßt zu werden als ähnlich jener eigent-

[1]) Vgl. auch in dem letzten Abschnitt die Besprechung der geometrischen Gegenstände.

[2]) Daß auch die Analyse des »Typischen« nicht auf die existentiale Sphäre rekurrieren dürfe, deuteten wir schon in dem ersten Artikel, a. a. O. S. 80, an.

lichen »Geraden«; er besitzt also nicht, wie jenes Vorbild, schlechthin nur eine Richtung, sondern die Richtungsänderungen der einzelnen Stücke sind nur irrelevant, oder besser, er ist ähnlich dem Gegenstand, der nur eine Richtung besitzt.

Wir sprachen auch bei der Musik schon von der Irrelevanzgrenze, innerhalb deren ein Ton z. B. variieren kann, ohne aufzuhören »rein« zu sein; dort waren die Abweichungen aber nur auf seiten der Realisation, gemeint war er durchaus, sagten wir damals, als der einfache, reine Ton. Hier dagegen mögen die realen Abweichungen von der Geraden bei einer gezeichneten Telegraphenstange oder einer Horizontlinie gar nicht größer sein, als bei jenem Ton, wir können doch nicht sagen, daß sie als absolut gerade gemeint ist, und ebenso ist der Hintergrund eines Reliefs vielleicht sehr vollkommen eben, er ist es dann aber sozusagen nur zufällig, er ist nicht gemeint als Ebene im strengen Sinne. — Es drängt sich nun geradezu die Frage auf, ob jene Gerade und Ebene »im strengen Sinne« nicht bloß die geometrischen Elementarformen sind und überhaupt nicht Bestandteile von ästhetischen Gegenständen, auch nicht von solchen des reindekorativen, nicht-darstellenden Kunstgewerbes. Und das scheint in der Tat der Fall zu sein, wie die Beispiele des folgenden Abschnittes lehren werden.

Ganz das Entsprechende gilt dann aber auch von den einfachen homogenen Farben, die in dem strengen Sinne, wie wir sie als »primäre Elemente« beschrieben, auch keine Rolle spielen, sondern durch die mehr oder weniger einfachen Farbtypen ersetzt werden.

Wir beschränken uns zunächst auf nicht-darstellende, also »angewandte« [1]) Kunst, um späterhin die Darstellungsfunktion gesondert ins Auge zu fassen.

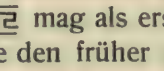
2. Nicht-darstellende Raumkunst.

a) Beispielsanalyse.

Bei der Musik und der Poesie konnten wir uns mit einem Beispiel begnügen, und sogar mit einem Beispiel allereinfachster Art, da auch die kompliziertesten Kunstwerke sich dort auf analoge Weise aufbauen. Hier werden wir deren mehrere analysieren müssen, um eine Anschauung von der Konstitution der untereinander wesensverschiedenen Gattungen von Gegenständen geben zu können, nämlich der zwei-

[1]) Natürlich gibt es auch »angewandte« Kunst, die sich abbildender Darstellung bedient.

und dreidimensionalen, derer, die wesentlich Form-, und derer, die wesentlich Farbgegenstände sind.

Die Mäanderlinie in ihrer einfachsten geradlinigen Form (als *à la grecque* bekannt)  mag als erstes Beispiel dienen, da sie einer der (wenigen) Fälle ist, die den früher besprochenen ästhetischen Gegenständen, insonderheit denen der Musik verwandt sind. — Wie die Melodie sich nämlich aus einfachen homogenen Tönen in der eindimensionalen Zeitkontinuität aufbaut, so dieses Linienornament aus einfachen geraden Linien in der zweidimensionalen Ebene. Jede dieser Geraden (beziehungsweise Strecken) besitzt ihre Lage, Richtung und Größe, wie der Ton seine Höhe, Intensität, Klangfarbe und Länge, d. h. Zeitdauer[1]), und fordert, zu ihren Nachbarn in jeder dieser Hinsichten in Beziehung gesetzt zu werden, ganz so wie wir das bei der Tonfolge eingehend erörterten. Es kommen indes hier nur drei beziehungsweise vier verschiedene Größen vor, die sich sodann ständig wiederholen, und aus der gesamten Richtungsmannigfaltigkeit[2]) sind gleichfalls nur zwei Richtungen ausgewählt, und zwar zwei extreme: die horizontale und die vertikale. Das würde einer primitiven Tonfolge entsprechen, die sich nur aus zwei, etwa im Quintenverhältnis stehenden Tönen durch rhythmisch-regelmäßige Wiederholung aufbaute, die also in der heutigen Musik nicht als selbständige Melodie, sondern nur als begleitende Stimme auftreten könnte. — In der Tat kommt natürlich auch dem Mäandermuster nicht die Stellung eines selbständigen Kunstwerkes zu, wovon wir uns auch noch des näheren überzeugen werden.

Der Vergleich mit der Musik führt noch zu weiterer Verwandtschaft: wir finden hier wie dort eine doppelte Gliederung, eine »rhythmische« und eine »sinngemäße«, wie wir es nannten. Rhythmisch ist die Gliederung in gleiche Raumteile, die hier ihrerseits eine weitere räumliche Unterteilung besitzen, die sich regelmäßig und streng wiederholt, so wie es dort mit der zeitlichen Gliederung der Fall ist. »Sinngemäß« wären dann die Einheiten zu nennen, die nicht sowohl durch die räumliche Größe, sondern durch die räumliche Form zu einer Einheit zusammengeschlossen werden, die also

[1]) Die eindimensionale Kontinuität können wir hier wie dort als selbstverständliche Konstante außer Betracht lassen. Jedoch ist zu beachten, daß die Teile der Melodie nicht kontinuierlichen Zusammenhang hatten, während dies bei unserem Beispiel der Fall ist, sofern man von den begleitenden, einrahmenden Geraden absieht.

[2]) Die Lage dieser Geraden ist natürlich durch die einer einzigen eindeutig bestimmt, solange man an dem kontinuierlichen Zusammenhang des Ganzen in dem Sinne festhält, daß stets die folgende Strecke an das Ende der vorausgehenden sich anschließt, also nie freie Linienenden auftreten.

jeweils eine dieser sich wiederholenden Figuren umfassen. — Mit dieser Beschreibung sind wir offenbar schon über das hinausgegangen, was eine unbefangene, normale Versuchsperson, die man vor ein derartiges ornamentales Gebilde führt, darüber dem Experimentalpsychologen aussagen würde; die phänomenologische Deskription aber kann sich auch hiermit noch nicht begnügen.

Fassen wir zunächst die rhythmische Gliederung näher ins Auge, so sehen wir, daß dieselbe keineswegs etwas so einfaches und selbstverständliches ist, wie es im ersten Augenblick scheint. Die Teile der gebrochenen Linie zeigen allerdings eine einfache periodische Wiederkehr, dies macht indes an sich keine eigentliche Rhythmisierung aus. Denn reihten sich diese Teile in irgend welchen variierenden Winkeln aneinander, so würde man nie von Rhythmisierung sprechen; vielmehr gehört wesentlich dazu, daß eine einfache (wirkliche oder gedachte) Grundlinie durch jene periodische Wiederkehr räumlicher Größen eine regelmäßige Einteilung erleidet, respektive umgekehrt: die Rhythmik besteht in dem Durchklingen der periodischen Gliederung einer Grundlinie durch den gesamten ornamentalen Aufbau und insonderheit seine »sinngemäßen« Einheiten. Diese Grundlinie kann unter Umständen offenbar auch ein Kreis oder dergleichen sein, ist aber in unserem Falle eine Gerade, und zwar eine horizontale. Man ist vielleicht geneigt, die kontinuierliche unterste oder oberste Gerade dafür anzusehen, doch glaube ich, daß diese vielmehr Rahmen der eigentlichen Mäanderlinie sind und daß von den drei, dieser selbst angehörigen Horizontalen nur die unterste in Betracht kommen könnte; da aber diese unterbrochen ist, fungiert offenbar eine in ihrer Höhe zu denkende Horizontale als Grundlinie.

Dadurch erfährt aber die gesamte Auffassung der Linie eine durchgreifende Änderung, es handelt sich nicht mehr einfach um die periodische Wiederkehr von Strecken verschiedener Größe, sondern um regelmäßig wiederkehrende senkrechte Variationen auf einer horizontalen Basis [1]), und jede solche Strecke und jeder Streckenabstand steht zu der gesamten Basislänge in einer gewissen Beziehung. Diese senkrecht unterbrechenden Figuren aber sind nun relativ unabhängig von den Rhythmuseinheiten, denn es sind eben Einheiten anderer Art, wir können sie, wie gesagt, wieder »sinngemäße« Einheiten nennen, nachdem wir bei der Musik schon auseinandergesetzt haben, daß es sich nicht um einen »Sinn« nach der Art des transzendenten, »bedeuteten« Wortsinns handelt, sondern um einen immanenten. Genau genommen

[1]) Daß diese Auffassung auch historisch-genetisch die geforderte ist, geht daraus hervor, daß die Mäanderlinie die Stilisierung einer Wellenlinie ist; wir kommen darauf noch zu sprechen.

gehört auch das Stück wirklich gegebener Horizontalbasis jeweils zu der betreffenden sinngemäßen Figur, so daß man sich so ausdrücken muß: die sinngemäßen Einheiten fallen nur zum Teil mit den rhythmischen zusammen, nämlich nur in ihren untersten horizontalen Strecken, im übrigen superponiert sich jene Gliederung über diese unabhängig, wie das bei der Musik der Fall war.

Diese imaginäre fundierende Horizontallinie, die jetzt Träger der Rhythmisierung war, spielt hier also offenbar eine ähnliche Rolle, wie die Zeitlinie in der Musik. Es liegt daher sehr nahe, zu fragen, ob dieselbe nicht auch wie jene eine eindeutige Richtung besitzt, in der sie fordert durchlaufen zu werden. Es ist ganz unzweifelhaft, daß dieser Richtungssinn der Horizontalen in unserem Falle nur der links-rechte sein kann, soweit man überhaupt berechtigt ist, von einem solchen zu sprechen. Denn diese kleine senkrechte Figur ist sichtlich »nach vorn gewandt«, was man genetisch aus der Richtung der Wellenbewegung[1]) und dem Bewegungssinn der sich überstürzenden Wellenkämme »erklären« kann, wie die Gegenüberstellung der unstilisierten oder wenigstens minder stilisierten krummlinigen Mäanderlinie besonders deutlich erkennen läßt. Mit dieser Basislinie erhält natürlich auch der übrige Teil einen Richtungssinn, so daß auch er fordert, von links nach rechts durchlaufen zu werden.

Neben dieser Rolle spielt die Basis nun aber noch eine ganz andere; sie ist nämlich die eine der Beziehungslinien, auf die jede, in dem Ornament auftretende Richtung (wie jede Tonhöhe auf die Tonika) bezogen wird, sie ist also Richtungsbasis. Wir haben hier aber noch eine zweite: die Vertikale, die jedoch in einer gewissen Abhängigkeit von ersterer steht; und auch dies ist nicht ohne Analogie zu der Musik, wo wir die (große oder kleine) Terz als zweiten charakteristischen Beziehungspunkt kennen gelernt haben, auf dem das Dur- oder Mollgeschlecht der Tonart beruht[2]).

Wir haben nunmehr aber noch die letzten, nicht weiter gegliederten, Stücke dieses Ganzen zu analysieren, die wir vorher als Strecken be-

[1]) Vgl. vorige Anmerkung.

[2]) Ein nicht unwesentlicher Unterschied scheint darin zu liegen, daß die Tonika in weitestem Umfang, die Tonart zwischen Dur und Moll, wechseln kann, während die Horizontale und Vertikale gewisse natürliche, vorgegebene Grundrichtungen sind. Indes kann die Mäanderlinie auch zur Verzierung einer anderen als einer horizontalen Linie dienen, wenn sie beispielsweise an einem Giebel entlang läuft, und dann werden jene beiden schrägen Richtungen zu Grundrichtungen. Ja zugleich ändert sich ihr Verhältnis, also ihr Winkel, und er wird (im allgemeinen wenigstens) ein spitzer werden, so daß also auch nach der Hinsicht Analogie besteht. Daß diese Grundrichtungen sekundär schließlich doch auf die Horizontale-Vertikale zu beziehen sind, geht uns hier nichts an.

zeichneten. Es fragt sich nämlich, ob dies Strecken in dem Sinne der früher beschriebenen primitiven Elemente sind, insonderheit ob sie also wirklich nur die angeführten vier konstituierenden Bestimmtheiten: Lage, Richtung, Größe und eindimensionale Kontinuität besitzen. Letzteres ist nun sicher nicht der Fall, denn die Mäanderlinie als Kunstwerk besitzt natürlich auch eine Farbe und kann mehr oder weniger breit sein; sie ist selbstverständlich unvergleichlich breiter an dem Fries eines Gebäudes, als in der auf S. 405 angedeuteten Form. Und das ist nicht ein Mangel an Technik, wie bei einer geometrischen Zeichnung, sondern das soll so sein.

Nun könnte man meinen, damit sei die Frage nur hinausgeschoben, es handle sich eben im Grunde um ein farbiges Flächenmuster und nicht um ein Linienmuster, und es sei daher die neue Frage, ob dies eine Fläche in jenem strengen Sinne sei. Indes liegt jener Redeweise von der Mäanderlinie doch etwas Richtiges zu Grunde: das Ornament fordert in der Tat als Linienzug aufgefaßt zu werden, dann aber natürlich nicht als Linie in dem strengen Sinne jener primitiven Elemente, sondern als, solcher Linie ähnlicher, Formtypus. Eine solche Linie im Sinne der Typenauffassung darf sehr wohl eine Breite besitzen, sie muß gewissermaßen nur als mit einem Pinselstrich gemalt aufgefaßt werden, oder besser: sie muß, eben wie eine wirkliche Linie, in einem einfachen Bewegungsakt veranschaulicht und nicht erst durch die eigenartige Kombination von Akten erfaßt werden, durch die wir uns zweidimensionale Ausbreitung zur Anschauung bringen [1]). Sie ist insofern gemeint als eindimensional; das hindert natürlich nicht, daß nur etwas Selbstbesinnung und genaueres Hinsehen dazu gehört, um zu erkennen, daß »im Grunde« das wirklich real Gegebene oder besser das gegebene Reale zwei- oder gar dreidimensional ist. Die Realisation hat als gelungen zu gelten, solange die Auffassung als Linientypus keine fühlbare Störung erfährt.

Ganz das Entsprechende gilt nun von der Richtung. Der geraden Linie kommt streng genommen, wie gesagt, nur eine einzige Richtung zu; auch ein solches Stück einer Mäanderlinie ist gemeint als Gegenstand, der eine einzige Richtung besitzt, aber wiederum nur im Sinne des Typus, also als ähnlich oder besser gleichgeartet mit einer solchen wirklichen Geraden im strengen Sinne. Dies Linienstück fordert also zu adäquater Erfassung nur ein einziges Richtungserlebnis, nicht etwa eine ständige Richtungsvergleichung in jedem noch so nahen Punkte,

[1]) Die indirekte Beschreibung des Wesens des Gegenstandes mittels der Akte, die denselben erfassen, ist nach unseren früheren Ausführungen wohl nicht mehr einer Mißdeutung ausgesetzt.

wie das Naturobjekt[1]). Anderseits aber ist diese strenge Richtungseinheit natürlich wiederum nicht real, sondern hat als realisiert zu gelten, solange kein Widerstreitsbewußtsein bei der Auffassung im Sinne dieses Typus auftritt.

Das Wesen dieser Typenauffassungen wird noch klarer werden, wenn wir einen Augenblick die nicht-stilisierte, krummlinige Mäanderlinie ins Auge fassen. Dies ist eine »Wellenlinie«, wie der Name Mäander auch ursprünglich dem Mäanderfluß entlehnt ist. »Wellenlinie« bedeutet aber nichts anderes als eine Linie vom Typus der Wellenform, nicht etwa eine Linie, welche Wasserwellen abbilden will, denn das Ziel bildlicher Darstellung wäre offenbar unschwer in vollkommenerer Weise zu erreichen. — Ein solcher Typus ist insofern allerdings von dem früheren verschieden, als sein Vorbild nicht ein geometrisches Ideal, sondern — jedenfalls scheinbar[2]) — reale Wasserwellen sind, an die es »erinnert«, anderseits aber besteht sicherlich nicht ein solcher Wesensunterschied, wie bei der Annahme resultierte, daß die stilisierte Form sich aus geometrischen Strecken im strengen Sinne direkt zusammensetzte. So finden wir also auch von dieser Seite bestätigt, daß die Linie hier nur eine Typenform ist[3]).

Wir müssen jetzt noch einmal auf die Frage zurückkommen, ob es sich wirklich um einen reinen Linienschmuck handelt. Wir hatten es zwar abgelehnt, von einem Flächenmuster deshalb zu sprechen, weil »im Grunde«, bei näherem Hinsehen, wenn nicht anders, so beim Hinsehen mit dem Mikroskop, die sogenannten »Linien« sich in (farbige) Flächen ausbreiten. Aber es scheint, als handle es sich um ein Flächenmuster in dem Sinne, daß es ein Band darstellt, welches etwa die Grenzlinie von Wand und Decke schmückend begleitet; es fragt sich also, ob nicht die eingeschlossenen Flächenstücke selbst mit zu dem gemeinten Kunstwerk gehören.

Ich glaube, daß dies in der Tat der Fall ist; aber in welcher Weise? — Es gibt nämlich dreierlei Möglichkeiten. Entweder die eben beschriebene Linie ist wie bisher als das eigentlich gemeinte

[1]) Vgl. S. 402. Ja in gewissem Sinne kann man sogar sagen, dies Stück des ästhetischen Gegenstandes ist nicht einmal gemeint als strenge Richtungseinheit besitzend, insofern es nämlich keine Enttäuschung ist, wenn näheres Zusehen (näheres, als normal ist) Abweichungen feststellt. Denn die Realisierung einer mathematischen Linie ist ein solches Unding, daß wir gar nicht daran glauben, selbst wenn wir momentan keine Abweichung sehen.

[2]) Wir können darauf hier nicht näher eingehen; in Wahrheit liegen die Sachen sehr viel komplizierter.

[3]) Offenbar würde man korrekter auch bei der Musik sagen, daß der homogene Ton auch nicht in dem strengsten Sinne als homogener, reiner u. s. w. gemeint ist, sondern im Sinne dieser Typen oder wenigstens in einem ähnlichen Sinne.

Kunstwerk aufzufassen, für welches die Fläche nur den »Hintergrund« bildet. Oder aber das ornamentale Kunstwerk ist in der angedeuteten Weise ein »Band«, worauf insonderheit die einschließenden beiden Horizontalen oben und unten hindeuten, die wir als »Rahmen« des Ganzen empfanden, denn sie sind Rahmen offenbar für das eingeschlossene Flächenband. Endlich bleibt aber noch folgende Möglichkeit: die Mäanderlinie grenzt innerhalb dieses eben erwähnten Bandes zwei Flächenstücke ab, deren eines das »gemeinte« sein kann; als solches käme in diesem Fall natürlich nur das untere, auf der »Basis« stehende, nicht das an der oberen Linie »hängende«, in Betracht. Das andere ist dann natürlich Hintergrund, d. h. nicht als Flächenstück, so wie es sich direkt darstellt, also in diesem Falle als ein dem gemeinten kongruentes, sondern als jenes Band, von dem die eine Hälfte verdeckt ist und die andere zur Erscheinung kommt.

Ich glaube, daß in dieser Hinsicht in der Regel keine Eindeutigkeit bestehen wird, d. h. keine kommunikative Eindeutigkeit. Für uns genügt es indes, auf diese wesensverschiedenen Auffassungen aufmerksam gemacht zu haben. In anderer Auffassung ist es eben für uns ein anderer ästhetischer Gegenstand, der eine andere Wertung erfahren und sogar eine andere Wirkung ausüben kann[1]). — Wir nahmen übrigens bisher stillschweigend die beiden Flächenhälften als gleichgefärbt an; sobald das nicht der Fall ist, ist natürlich damit angedeutet[2]), daß die Flächenauffassung, wie wir es wieder kurz bezeichnen wollen, die gemeinte ist. Und zwar wird natürlich das Hintergrundfläche sein, was dieselbe Färbung besitzt wie das Flächenganze, auf dem dies ornamentale Band angebracht ist.

Dies hat uns nun zu einem neuen Moment geführt, das wir bisher ganz außer acht gelassen hatten. Das Mäandermuster steht nämlich nicht so isoliert in der Welt, wie das nach unserer Darstellung scheinen könnte und wie es bei einer Melodie (z. B. dem von uns analysierten »Heil dir im Siegerkranz«) in der Tat der Fall zu sein pflegt. Das lineare oder Flächenmuster ist als Schmuck angebracht auf einer größeren Fläche, und diese größere Fläche gehört ihrerseits auch wesentlich zu dem gemeinten Kunstwerk, so beispielsweise die

[1]) Wir wollen die letzte Möglichkeit nicht unerwähnt lassen, daß nämlich der ästhetische Gegenstand die Linien- und Flächenauffassung in der Weise kombiniert, daß die eine, etwa die Linienauffassung, die primär gemeinte, die Flächenauffassung aber implizite mitgemeint ist. Wir müssen dabei wie schon früher betonen, daß ein solches »primär« und »sekundär«, eine solche Rangordnung der Auffassungsmöglichkeiten, wie wir es gelegentlich nannten, für den ästhetischen Gegenstand wesentlich und ein Unterscheidungsmerkmal gegenüber den Naturdingen ist. Vgl. auch den letzten Abschnitt.

[2]) Wiederum im kommunikativen Sinne.

Wandfläche, an deren oberstem Rand unterhalb der Decke sich jenes Muster hinzieht. Das Mäandermuster ist kein selbständiges Kunstwerk, sondern angewandte Kunst.

Sobald wir nämlich jetzt die ganze Wand ins Auge fassen, sehen wir, daß sie nicht etwa nur »mitgemeint«, sondern sogar derartig in erster Linie gemeint ist, daß vielmehr das Mäandermuster zu einem bloßen Moment an ihr herabsinkt [1]). Die Gesamtheit der Innenwände eines abgeschlossenen Raumes (unter Einschluß von Decke und Fußboden) ist sodann als dessen »Innenansicht« eine relativ abgeschlossene, relativ höchste Einheit.

Jene Wand, die das Mäandermuster etwa in schwarzen Linien trägt, sei beispielsweise gleichmäßig rot gefärbt. — Sie ist natürlich keine Ebene im geometrischen Sinne, das brauchen wir nach dem früher Ausgeführten nicht noch einmal darzulegen, sie ist aber auch nicht gleichmäßig rot im idealen Sinne. Wie es nämlich eine Gerade von einer einzigen Richtung, einen einfachen Ton von einer einzigen, von schlechthin einer Tonhöhe gibt, so gibt es auch, wie erwähnt, in dem idealen Gebiet einfache, primitive Farben, die ihre eine Nuance auf einer Ebene ausbreiten. Diesem absolut homogenen Rot ist die Farbe unseres ästhetischen Gegenstandes also wiederum nur typenmäßig verwandt. Zugleich aber — und das ist zu beachten — kann die Farbe auch als Typus in einem anderen Sinne, etwa als »ziegelrot« auftreten, das würde dann bedeuten in einer Qualität, wie sie von den Ziegeln, etwa insonderheit von Ziegeldächern bekannt ist. Sie »erinnert« an das Rot von Ziegeln, wie die krummlinige Mäanderlinie an die Form von Wasserwellen »erinnert« [2]). Wir müssen noch hin-

[1]) Seine Beziehung zu der Fläche ist dabei die, daß es — als »Band« — gewissermaßen die Grenzlinie von Decke und Wand, sie ausschmückend, darstellt und betont, so daß es unter diesem Gesichtspunkt aufzufassen ist als Variationen auf das vorgegebene Thema dieser horizontalen Linie. Dies hebt, basierend auf Hildebrandschen Anschauungen, besonders H. Cornelius (z. B. »Die Raumkunst« Heft 1, 4, 5 u. 7) hervor; wir werden später sehen, daß es sich nicht um eigentliche Darstellung dabei handelt. Diese Funktion kommt dem Muster übrigens zu, auch wenn es nicht unmittelbar auf der Grenzlinie, sondern etwa einige Zentimeter unterhalb angebracht ist. Es würde zu weit führen, hierauf näher einzugehen. — Erfaßt wird eine solche Linie, wie die Grenzlinie von Decke und Wand, indem unser Auge kontinuierlich wandert, um die Stellen, die erst am Rande des Blickfeldes liegen, an die Stelle des deutlichsten Sehens und so zur Selbstgegebenheit zu bringen — ein ständiger Wechsel von Intention und Erfüllung. Dabei aber ist eben diese Bewegung selbst Erfüllung bringend für das, was wir Kontinuität nannten.

[2]) Man kann hier bei dem »ziegelrot« noch einwenden, daß die Farbe allerdings wohl dem Rot von Ziegeln ähnlich sei, schwerlich aber »als ziegelrot« in dieser Ähnlichkeit gemeint sei. Dann nehme man ein anderes Beispiel: eine Wand, die in einem grünlichen, »meergrünen« Ton getönt ist, und zwar von dem Fußboden

zufügen, daß es tatsächlich im allgemeinen gar nicht das Bestreben ist, die größtmögliche Annäherung an das Ideal einer Ebene und einer gleichmäßigen Färbung (auch nicht an die Farbe von Ziegeln) zu erreichen. Der Maler verwischt keineswegs nach Möglichkeit die Spuren seiner Pinselführung, und man trachtet nicht danach, die Wände etwa mit Hilfe raffiniertester, feinster Maschinen spiegelglatt zu machen, wie wir ja auch schon sahen, daß man die Mäanderlinie nicht möglichst scharf, d. h. eindimensional und korrekt gerade zu machen sucht [1]). Denn dadurch bekommt das Kunstwerk mit der Korrektheit etwas von der Kälte der Maschinenarbeit und verliert an menschlichem Leben, an menschlicher Individualität. — Damit kommen wir zu einer neuen Klasse von Bestimmtheiten, die wir bisher außer acht gelassen hatten, das sind die der »psychischen Charaktere«, wie wir es bei der Musik nannten, an die sich sodann noch andere mehr oder weniger verwandte anschließen.

---

aufwärts in immer helleren Nuancen, bis es endlich in das Weiß der Zimmerdecke übergeht, wobei Wand und Decke auch räumlich in gerundeter Wölbung ineinander übergehen. — Hier ist es infolge der Abschattungen unzweifelhaft, daß dieses »Anklingen« an die nach der Tiefe zu immer dunkler werdende Meeresfarbe gemeint ist, und auch hier besteht jener Gegensatz zu wirklicher »Darstellung« des Meeres. Denn es soll natürlich nicht die Illusion erweckt werden, als befänden wir uns auf dem Meeresgrunde, gleichsam hinabgelassen in einem großen, möblierten Glaskasten, ganz abgesehen davon, daß in keiner Weise der Versuch gemacht ist, die Durchsichtigkeit und den Glanz des Wassers wiederzugeben. Gleichzeitig liegt aber doch eine Art von Darstellung in dieser Tönung; verwandt waren nämlich in dem Fall, den ich vor Augen habe, nur drei Stufen von Helligkeiten, gemeint war aber, ganz offensichtlich, ein kontinuierlicher Übergang; das ist aber eine Art von Darstellung, wie wir sie schon bei der Musik kennen gelernt hatten, wo die Reihe sukzessive stärkerer Klaviertöne ein kontinuierliches Kreszendo meinte. — Wir brauchen wohl kaum zu wiederholen, daß natürlich auch diesem Gegenstand (als Naturobjekt) gegenüber keine kommunikative Eindeutigkeit herrschen wird, daß »derselbe« Gegenstand also von anderen anders aufgefaßt werden kann, z. B. im Sinne frühlingsfrüher Umgebung, die nach dem Himmel zu lichter und lichter wird. Gemäß unseren früheren Ausführungen haben wir dann von einem »anderen« ästhetischen Gegenstand zu sprechen, der nur mit jenem vorher beschriebenen die fundierende, sinnliche Grundlage gemeinsam hat.

[1]) Nun könnte es allerdings zunächst scheinen, als sei dies Zutat des realisierenden Künstlers, der gewissermaßen sich selbst zur Geltung bringen wolle, gemeint sei es aber (von dem erfindenden Künstler) als schlichte, gleichmäßig rote Ebene, als strenge gerade Linie. Tatsächlich erfindet er aber natürlich für die Realisierung, faßt also diese kleinen individuellen Abweichungen von vornherein ins Auge. Außerdem aber beschreiben wir ja nicht die (zufällige) Intention des Erfinders, vollends nicht in dem Sinne, daß nur das als künstlerisch gelten sollte, was »planvoll«, also mit bewußter, künstlerischer Absicht geschaffen und zur Realisation gebracht ist, sondern sehen gleichsam nur ab von der raumzeitlichen Individualität.

Ich will ein anderes Beispiel einschieben, an dem diese »Charaktere« noch mehr in die Augen fallen. Vor mir steht ein alter Bauernschrank aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts in blaugrüner Farbe mit buntumränderten, farbigen rechteckigen Flächen auf Türen und Wänden. Diese Umränderung besteht durchaus nicht aus völlig geraden und gleichmäßig breiten Strichen, und dieselben sind doch in gewissem Sinne als solche gemeint. Wollte man sie aber mit sorgfältiger Maschinentechnik so korrekt wie möglich ziehen, so würde das sicherlich keine Verbesserung bedeuten, sondern ihnen ihren ganzen Reiz nehmen. Denn es liegt in diesen weißen und gelben und roten und rotbraunen, höchst unvollkommenen Einfassungslinien eine solche kindliche Farbenfreudigkeit, eine solche Einfachheit und Naivetät des Geschmacks, es haftet daran (durch Assoziation würde der Realpsychologe sagen) noch so viel von bäurischer Derbheit und bäurischem Ungeschick, daß uns aus ihnen ein gut Teil bäurischen Seelenlebens anspricht, welches durch maschinelle Korrektheit getötet werden würde.

Entsprechend wird man bei dem Mäandermuster sagen, daß sein Stimmungston auf dem Vorkommen in jener uns so fern stehenden alten, besonders griechischen Welt beruht, daß er etwas von dem griechischen Geiste an sich trägt, wenn auch in mitunter noch so verzerrter Form. Und gerade die mehr oder weniger großen Abweichungen in Form und Farbe (eventuell Material), an denen wir erkennen, ob es alt oder modern, Handarbeit oder Maschinenarbeit, ob es echt oder Imitation[1]) ist, sind es also, welche diesen Stimmungston ganz besonders beeinflussen.

Außer diesen rein historisch fundierten Charakteren, die mitunter, wie gerade hier, zuerst in die Augen fallen und eigentlich fälschlicherweise wie eine selbständige Klasse auftreten, besitzt aber ein solches Linienornament in der Form selbst fundierte »Charaktere«. — Wenn man es »eckig« nennt, so ist das zunächst eine bloße Bezeichnung

[1]) Wir werden später, bei der darstellenden Kunst, auf die Frage der Kopie und Imitation zu sprechen kommen, doch können wir schon hier sagen, daß natürlich bei dem Bewußtsein der Echtheit eines antiken Kunstwerkes die ganze Fülle der Stimmungstöne, die der Erinnerung jener Zeit entstammen, viel unmittelbarer, sozusagen wiederum viel echter sich daran knüpfen und dasselbe beleben kann, als wenn wir uns bewußt sind, daß ein moderner Halbkünstler es möglichst täuschend nachgeahmt hat, um es einem reichen Amerikaner aufzuschwatzen. Durch diese Gedankenverbindung wird es unvermeidlich Träger von kleinen, niedrigen Gefühlen, an Stelle oder doch neben den historisch berechtigten, ihm eigentlich zukommenden großen und freien, die überdies einen unechten Charakter erhalten. An sich spielt allerdings das unechte Gefühl sogar eine weit bedeutsamere Rolle in der Kunst.

für die geometrische Form unter einem bestimmten Gesichtspunkt; es wird dadurch eine Seite an diesem Gegenstand besonders hervorgehoben. Zugleich aber hat man dabei die besondere Art und Weise im Auge, wie uns ein eckiger Gegenstand anmutet. Und in analoger Weise, mit gleichsam doppelter Bedeutung, schreibt man dem Ornament auch noch weitere Eigenschaften zu. Man nennt es nicht nur »eckig«, sondern auch »steif«, gleich als handele es sich um eine Bewegung, und zwar mit der doppelten Bedeutung: einerseits meint man, es »sieht« steif »aus« (unter dem Gesichtspunkt der Bewegung), zugleich aber meint man, daß es uns steif anmutet, wie uns eine eckige und steife Bewegung, etwa im Gegensatz zu der »unruhigen« und »geschmeidigen« Schlangenlinie anmutet[1]). — Man kann aber auch sagen, die Linie ist »steif« im Vergleich mit einer Linie, die einen »elastischen« oder »leichten« Bogen bildet, das »steif« also im Sinne von »starr« verwenden, so als handele es sich um ein körperliches, aus einzelnen geraden Stücken zusammengesetztes Ding, und dann wird damit wiederum zugleich die Art und Weise bezeichnet, wie uns ein solches körperliches Gebilde anmuten würde. »Steifheit« und »Starrheit« können aber auch einen Mangel an »Leben« bedeuten, beispielsweise im Gegensatz zu der spezifisch »lebendigen« krummlinigen Mäanderlinie, und wir meinen dann mit »Starrheit« ein »Erstarrtsein« wiederum mit dem eigentümlichen Stimmungston, der dieser Auffassung anhängt. — Kombiniere ich das »eckig«, »steif« und »starr« noch mit »streng«, so denke ich entweder an die Starrheit eines strengen Gesichtsausdruckes und meine, es mutet mich ähnlich an, wie ein strenges Gesicht, oder aber ich meine, es mutet mich in seiner Einfachheit, Regelmäßigkeit, gleichsam »Härte« so an, als rühre es von einem strengen Menschen her, nicht zufällig, sondern als Äußerung seines strengen Sinnes und Geschmackes, oder noch besser, als sei es wenigstens »im Sinne« eines solchen Menschen. — Und von dem »einfach« und »streng« führt ein weiterer Schritt zu dem »vornehm«, unter Umständen zu dem »erhaben« u. s. w. — Worauf es uns hier ankommt, ist nicht sowohl, eine vollständige Aufzählung der Arten von »Charakteren« zu geben, als vielmehr eine Anschauung von ihrer

[1]) In welchem Sinne man sagen kann »unter dem Gesichtspunkt der Bewegung«, das wäre natürlich noch weiterhin zu analysieren. — Das Wort »anmuten« scheint die Sachlage am besten zu treffen, da es sich weder darum handelt, daß der Gegenstand nur als steif »aufgefaßt« wird, noch auch darum, daß er in uns ein »Gefühl« »erweckt«; noch auch endlich darum, daß wir ein »Gefühl« »hineinverlegen« in den Gegenstand, etwa das, welches wir bei Ausführung solcher steifer Bewegung haben würden; doch sind auch diese Unterschiede noch weiterhin zu analysieren.

Mannigfaltigkeit und von der doppelten Bedeutung, die ihren Benennungen vielfach zukommt [1]).

Wir müssen nun noch kurz mit einigen Worten das Verhältnis derselben zueinander und zu dem Gegenstand berühren. Es ist nämlich nicht so, als ob dieselben (auch abgesehen von ihrer Wichtigkeit) koordiniert nebeneinander ständen und dem Kunstwerk in der gleichen Weise anhingen, sondern erstens besteht eine innige Verbindung zwischen den beiden Eigenschaften, die ein Ausdruck wie »Starrheit«, wie wir sahen, impliziert. Wir müssen uns begnügen, hier auf sie hingewiesen zu haben, sorgfältige Beobachtung läßt sie nach solchem Hinweis leicht erkennen. Zweitens aber stehen auch Eigenschaften wie »Steifheit« und »Eckigkeit« nicht einfach nebeneinander, sondern die »Steifheit« meinen wir in der »Eckigkeit« zu sehen, oder sie in ihr »dargestellt« zu sehen, derart, daß wir von Steifheit um jener Eckigkeit willen reden; diese »fundiert« also die Steifheit. Und ähnlich in anderen Fällen. — Damit ist aber zugleich mit dargelegt, daß die aufgezählten Charaktere dem ästhetischen Gegenstand nicht in koordinierter Weise anhängen, und daß es keineswegs den Forderungen des Gegenstandes genügt, den »Eindruck« der »Strenge« neben dem der »Steifheit«, »Einfachheit« u. s. w. zu haben.

Entsprechend kann nun auch eine Farbe zunächst von ihrem Vorkommen einen Stimmungscharakter entlehnen. So wird beispielsweise ein Blaugrün, das an solche Möbel wie den eben beschriebenen Schrank erinnert, auf ganz andersartige Möbel den bäurischen Charakter übertragen. Die vorher beschriebenen roten Wandflächen können einen »italienischen Charakter« haben, während ein anderes Rot auf einem Apfel durch die Erinnerung an blühende Kindergesichter vielleicht »gesund« aussieht. — Abgesehen von diesen offenbar historisch fundierten Charakteren aber kann eine Farbe oder Farbenkombination »grell«, »düster« oder »kalt«, »unruhig«, »prächtig« u. s. w. sein, — eine nicht minder reiche Mannigfaltigkeit als bei den Formen, auf deren Diskussion wir jedoch hier nicht ebenfalls noch eingehen können.

Nachdem wir derartig die Beschreibung der Wandfläche und des Mäandermusters durch den Hinweis auf die adhärierenden »Charaktere« ergänzt haben, fahren wir in der äußeren Abgrenzung unseres ästhetischen Gegenstandes fort. Auch die Wandfläche steht nämlich nicht isoliert in der Welt, sondern ist, wie schon erwähnt, gemeint als Teil eines Raumganzen, als Wandfläche eines »Innenraumes«. —

---

[1]) Unter dem Gesichtspunkt der »Einfühlung« kommen wir hierauf an anderer Stelle ausführlicher zu sprechen.

Es handele sich z. B. um eine in einem grünen Garten stehende Halle, die außer jener Mäanderverzierung und der Färbung keinerlei weiteren Wandschmuck besitzt und sich nach dem Garten weit öffnet. — Dann haben wir im wesentlichen drei große rote Wandflächen, die bei dem voll hineinströmenden Licht und der grünen Umgebung des Gartens außerordentlich farbig wirken. — Und ebenso wie wir von dem Mäandermuster zu der ganzen Fläche gewiesen wurden, so weist auch diese Wandfläche wieder über sich hinaus auf diese dreigegliederte Gesamtheit, diese auf das Gebäude selbst und endlich die ganze Gartenanlage, in der es einen gewissen »Mittelpunkt« bildet.

Wenn wir nämlich, wie früher, diesen Gesamtgegenstand unter dem Gesichtspunkt der geforderten »Interessenverteilung« betrachten, so werden wir sagen müssen, daß diese Halle das Zentrum einnimmt, an das sich die mitgemeinte Gartenanlage schließt, an deren Grenzen dann die im allgemeinen nicht mitgemeinte, nur unvermeidliche »Umgebung schlechthin« stößt.

In analoger Weise hatten wir auch bei den zeitlichen Künsten von mitgemeinter und nicht mitgemeinter Umgebung gesprochen, aber sie spielte dort eine ganz untergeordnete Rolle und es bestand eine ganz scharfe Grenze gegen die fremde Umgebung. Hier dagegen bei den bildenden Künsten und insonderheit gerade bei der angewandten Kunst ist das (ganz räumlich zu nehmende) Gebiet der mitgemeinten Umgebung ein geradezu unbeschränkt großes, und der Übergang zu dem »Fremden« ist meist, oder streng genommen immer, ein kontinuierlicher. Das Zimmer ist nicht abgeschlossen mit den Wänden, Türen und Fensterrahmen, denn der Blick durch die Fenster gehört in seiner ganzen Ausdehnung mit hinein in das künstlerische Ganze, muß mit berücksichtigt werden bei der Farbe der Tapete u. s. w. Ja das Innere des Hausflurs fordert, daß man beachtet, ob die Tür auf das Wasser des *Canal grande* in Venedig oder auf eine Hochgebirgsalm führt. Und mit der Grenze des Gartens ist natürlich auch keine absolute Grenze für das gemeinte Kunstwerk gesetzt, etwa deshalb, weil wir die angrenzenden Gärten, Gebäude oder Landschaften nicht ändern können, sondern wie sie hineinragen in den Gesichtskreis, so müssen sie auch berücksichtigt werden; nur in abstrakto, gedankenmäßig läßt sich natürlich ein willkürlicher Schnitt machen. Wir können dies die »mitberücksichtigte« Umgebung nennen, wenn wir sie von der im Hintergrund des Interesses mitgemeinten, als einer doch immerhin gemeinten, unterscheiden wollen. — Es ergibt sich also eine kontinuierliche Reihe von entfernter und immer entfernter Mitgemeintem, die dann allmählich in die andere Reihe des entfernter

und entfernter Mitberücksichtigten übergeht und sich so allmählich in »das Fremde« schlechthin verläuft.

Dieser Mangel an Grenze und an eigentlichem Rahmen ist ganz besonders charakteristisch für die angewandte Kunst. Das Gemälde besitzt einen Rahmen im eigentlichsten Sinne, die Statue besitzt einen Sockel, durch den sie herausgehoben wird in eine selbständige Welt, das Relief bringt gleichfalls seinen Hintergrund und damit seine gegen die Umwelt scharf abgegrenzte Eigenumgebung mit sich, das Gedicht, das poetische Kunstwerk überhaupt, hat in dem Titel ein solches heraushebendes Moment; die Musik bedarf dessen am wenigsten, besitzt aber in dem Präludium oder präludierenden Akkorden Ähnliches; nur die angewandte Kunst kennt nichts dergleichen [1]).

b) Ästhetischer Gegenstand und Naturobjekt.

Wie ist aber dann hier noch ein derartig prinzipieller Unterschied des ästhetischen Gegenstandes gegenüber den Naturobjekten, wie wir denselben früher behaupteten, aufrecht zu erhalten, wenn bei der angewandten Kunst »prinzipiell« keine scharfe Grenze gegen die (räumlich) umgebende Natur bestehen soll?

So viel ist zunächst klar, daß dieses ganze Stück »Natur«, das wir als »Umgebung« jener Halle analysierten und das für dieselbe und, wie wir zeigten, analog für jedes Zimmer eine Rolle spielt, nur als »Aussicht« durch das Fenster oder die Tür, nur als visuelles Bild dem ästhetischen Gegenstand zugehört, resp. der Garten nur als »Ansicht«, dem sich das Bild der Halle einfügt. Alle seine sonstigen konstituierenden Eigenschaften aber, das Gewicht und die Feuchtigkeit der Erde mit all den chemischen Elementen, aus denen sich dieselbe aufbaut, und ihren zahllosen chemischen und physikalischen Eigenschaften, das Holz der Bäume mit seiner Brennbarkeit, Leitungsfähigkeit für Wärme und Elektrizität u. s. w. kommen für den ästhetischen Gegenstand offenbar nur so weit in Betracht, als diese Eigenschaften visuell zur Darstellung kommen, in der Weise, wie eben ein Felsblock schwer, ein Holz dürr und trocken, Erde fett und feucht »aussehen« kann. Damit ist dieses erste Bedenken gegen eine Abgrenzung des ästhetischen Gegenstandes widerlegt, welches daraus entsprang, daß man die durch den Mangel an Rahmen entstehende, geradezu unendlich große Sphäre der »Umgebung« für Naturumgebung im Sinne der Gegenstände des gewöhnlichen Lebens nahm.

Dasselbe Bedenken ließe sich natürlich gegen den »Kern« des

[1]) Wir sprachen zwar bei dem Mäandermuster gelegentlich von seinem »Rahmen«, doch ist aus unseren Ausführungen ersichtlich, daß dies nicht auf eine Stufe zu stellen ist mit dem, was wir hier im Auge haben.

ästhetischen Gegenstandes selbst erheben, und zwar mit einem sehr viel größeren Schein des Rechtes als bei allen anderen Künsten, nämlich deshalb, weil hier, wenn nicht in allen, so doch in den meisten Fällen das Objekt, »an« dem die Kunst »angewandt« wird, in seinem Gebrauchszweck, seinem Material u. s. w. eine wesentliche Rolle spielt. Denn ein kunstgewerbliches Gefäß ist ein Ding, dessen Gestalt durch diesen Gebrauchszweck einerseits, das Material andererseits größtenteils bestimmt ist, für das es wesentlich ist, ob es als Trinkgefäß oder Schöpfgefäß dienen soll, ob es aus schwerem Metall oder leichtem, zerbrechlichem, durchsichtigem Glas ist.

Es ist also ein »Ding«, so wird man sagen, unzweifelhaft ein Ding der Natur, das sich mit Händen greifen, mit der Wage wiegen läßt. — Sieht man aber näher zu, so findet man auch hier, daß das Gewicht, die Metallsorte u. s. w. für das Kunstwerk nur so weit in Betracht kommt, als man dieselben sehen kann. Doch wir müssen uns genauer fassen, müssen zwei Fälle unterscheiden, ähnlich wie wir das früher[1]) getan haben.

Entweder wir blicken auf den Becher — wenn wir bei diesem Beispiel bleiben sollen — als auf das Trinkgefäß ganz im Sinne der gewöhnlichen Weltauffassung, dann ist das, was uns gegenständlich ist, in der Tat ein Ding unter den anderen Dingen der Natur, es mag auf uns gewisse Gefühlswirkungen ausüben, vielleicht auch das Urteil »schön« auslösen, deshalb bleibt es doch ein Naturobjekt, oder vielmehr gerade weil es kausale »Wirkungen« ausübt, ist es unzweifelhaft Naturobjekt. — Wir können aber angesichts des Bechers auch hinblicken auf das Ideal-identische, das in jedem gleichartigen Exemplar in gleicher Weise vor uns steht, und wir können zum Vergleich wieder hinweisen auf das Fahrrad, das uns als »Modell Wanderer 1907« vorgeführt wird. Dann haben wir den ästhetischen Gegenstand im Auge und können mit Evidenz sagen, daß diesem chemische und physikalische Eigenschaften, wie Leitfähigkeit für Wärme und Elektrizität, ein Ausdehnungskoeffizient und dergleichen nicht zukommen, und zwar sehen wir, daß es nicht genügt, zu sagen, diese Eigenschaften kommen für das Kunstwerk »nicht in Betracht«, so als ob sie nur im Hintergrund des Interesses ständen, sondern sie kommen ihm schlechterdings nicht zu; denn soweit wir den ästhetischen Gegenstand auch analysieren, wir stoßen nie auf derlei Bestimmungen, sie sind nicht »gemeint« und nicht »mitgemeint«.

Bei einem Gemälde würde man nun in derselben Weise auch von dem Gewicht der Ölfarben oder ihrer Konsistenz sagen, dies seien

[1]) Vgl. den ersten Artikel a. a. O. S. 78 f. und S. 110.

dem gemeinten Gegenstand schlechterdings fremde Eigenschaften. — Indessen ist ein gewisser Unterschied gegenüber den kunstgewerblichen Gegenständen unverkennbar.

Wir sagten schon bei der mitgemeinten »Umgebung«, daß das Gewicht des Felsblockes, die Dürrheit und Trockenheit des Holzes u. s. w., insoweit sie sichtbar sind, auch mitgemeint sind. Dasselbe gilt natürlich hier; an der Farbe, dem Glanz, der Art der Bearbeitung erkennt man das Metall gegenüber dem Holz oder Gips, und man kann daher in leichtverständlicher Erweiterung des Wortsinnes geradezu sagen, soweit der Gegenstand die Eigenschaften seines Materials »zur Darstellung bringt«, gehören diese und gehört indirekt das Material selbst zu ihm. Und dasselbe gilt ferner von dem Gebrauchszweck; von einem Musikzimmer verlangt man, daß es einerseits überhaupt akustisch ist, und andererseits speziell einer Gruppe von Menschen in einiger Entfernung geeigneten Raum zum Zuhören gewährt. Für das Kunstwerk »Musikzimmer« als ästhetischen Gegenstand aber kommt es in erster Linie darauf an, daß es akustisch und zum Anhören von Musik geeignet aussieht. Das schließt beispielsweise aus, daß es zwei einander gegenüberliegende große Wandspiegel hat, so daß man in eine unendliche Flucht von Zimmern zu blicken meint, in denen der Ton verhallen würde, ebenso aber, daß es leer, »dröhnend« aussieht, wie bei einem Mangel an jeglicher dämpfenden Decke und dergleichen.

Nun ist es aber bekannt, daß man von kunstgewerblichen Gegenständen Echtheit des Materials und wirkliche Gebrauchszweckmäßigkeit verlangt [1]). Damit scheint das vorher Gesagte wieder teilweise hinfällig zu werden; denn es genügt offenbar nicht, daß der Gegenstand als echt »aufgefaßt« wird. Sondern sofern die Echtheit von wesentlicher Bedeutung ist, muß es auch die Kontrolle derselben durch die entsprechenden anderen Sinne sein. Freilich kann die Auffassung als »wirklich« auch ohne solche Kontrolle erfolgen, aber auf solche völlig leere »Auffassung« geht offenbar nicht die Forderung eines solchen Gegenstandes, sondern zu seiner adäquaten Erfassung gehört auch die Fundierung dieser Auffassung, ihre Bestätigung. Und man kann noch weiter gehen und sagen, man verlangt von kunstgewerblichen Sachen sogar historische Echtheit: der früher beschriebene alte Bauernschrank würde als Imitation (nach seinem rein zeitlichen oder

[1]) In der Tat scheint darauf, jedenfalls auf der Echtheit des Materials, geradezu der charakteristische Unterschied von den »freien« Künsten zu beruhen, die dasselbe nur darstellen wollen, wo wir von vornherein auf bloße Darstellung eingestellt sind, wo es daher zu der Auffassung als »unecht«, etwa bei den marmornen Haaren einer Statue, eigentlich gar nicht kommt.

nach seinem bäurischen Ursprung) wertlos werden oder doch seinen Hauptreiz einbüßen. Damit scheint nun aber ein solches Kunstwerk völlig und unzweifelhaft zu einem Naturobjekt gestempelt. — In der Tat glaube ich, daß es nur bei einem Naturding einen Sinn hat, von historischer Echtheit zu reden, denn »historisch« bedeutet nichts anderes als »hervorgegangen aus den und den Ursachen und stehend in dem einen Kausalzusammenhang der Wirklichkeit«. Sofern man also solches verlangt, hat man eo ipso nicht einen ästhetischen Gegenstand in unserem Sinne im Auge.

Auch bei den Forderungen der Echtheit des Materials und der realen Brauchbarkeit wird man tatsächlich in der Regel das Naturobjekt, bezüglich das »wirkende Kunstwerk« im Auge haben. Aber ich glaube, daß es auch ästhetische Gegenstände geben kann, also gibt, bei denen man von dergleichen reden kann. — Sieht man nämlich näher zu, so erkennt man, daß es eine Einstellung gibt, wo uns ein Gegenstand ganz nach Art der früher beschriebenen gegenübersteht, der allerdings als »echt« auftritt, ohne daß jedoch auch nur im entferntesten davon die Rede sein könnte, daß diese Echtheit forderte, in all jenen Versuchen und indirekten Anschauungen bestätigt zu werden, in denen der Chemiker die Identität des Metalls feststellen würde. Vielmehr erfahren wir im Sinne der Anschauungen des täglichen Lebens volle Bestätigung für die Echtheit einer patinierten Bronzevase, wenn wir sie in die Hand nehmen und an der Kälte, Glätte und vor allem dem Gewicht ihren Metallcharakter konstatieren und so feststellen, daß es nicht ein grün angemalter Gipsabguß ist. Der Gegenstand bleibt also ein primär und vornehmlich visueller, also im wesentlichen ein einsinniger, nur daß der Charakter der Echtheit eine Bestätigung hinsichtlich des Gewichtes, der Kälte und Glätte fordert, so daß insofern der Gegenstand nur adäquat erfaßt werden kann, wenn man ihn bei dem Betrachten etwa in der eigenen Hand hält.

Aber selbst wenn wir von all den nicht-visuellen Merkmalen absehen, so bleibt doch ein bedeutsamer Unterschied gegenüber den Naturobjekten. Wir müssen nämlich auch bei den rein-räumlichen Momenten, so paradox es klingt, sagen, daß sie für den ästhetischen Gegenstand nur eine Rolle spielen und überhaupt in denselben eingehen, sofern sie »sichtbar« sind. Dies gilt nicht nur, insofern ein wirklich unsichtbares Loch unter der Erde (etwa bei der Gartenumgebung der Halle unseres Beispieles) oder ein Loch innerhalb der Becherwandung für den ästhetischen Gegenstand nicht existiert, sondern auch insofern räumliche Größe oder Form, die durch ihre Lage, Verzierung, Beleuchtung, Umgebung oder dergleichen nicht oder nicht richtig in die Erscheinung tritt, auch nicht als solche dem Kunstwerk

als ästhetischem Gegenstand zugehört. Dies hat, basierend auf Hildebrandschen Anschauungen, H. Cornelius besonders nachdrücklich betont, und er führt als Beispiel einen weißen flachen Teller an, dessen Tiefenwölbung bei dem Fehlen jedes Ornamentes nur höchst unvollkommen oder bei ungünstiger Beleuchtung gar nicht zu erfassen ist, so daß man dem ästhetischen Gegenstand — nach unserer Fassung desselben — keine oder nur eine unbestimmte Wölbung zuschreiben kann [1]).

Ein ästhetischer Gegenstand der nicht-darstellenden bildenden Künste ist also von dem Naturobjekt erstens dadurch unterschieden, daß er nicht ein »allsinniger« ist — wenn man dieses Wort der Kürze halber bilden darf — und daß zweitens die wesentlichen Merkmale sozusagen eine bestimmte Rangordnung besitzen, indem die visuellen, wie wir sahen, die fundierenden sind, während die taktilen, die Wärme-, Kältemerkmale u. s. w. wesentlich als dargestellte (in einem erweiterten Sinne), unter Umständen mit beschränkter Bestätigung mitgemeint sind. Als dritten fundamentalen Unterschied kann man hinzufügen, daß sich unter den konstituierenden Merkmalen sogenannte adhärierende »Charaktere« verschiedenster Art vorfinden, wie sie den Naturgegenständen im strengsten Sinne völlig fremd sind.

c) Eindeutigkeit des ästhetischen Gegenstandes.

Unter die unterscheidenden Merkmale eines ästhetischen Gegenstandes gegenüber den Naturobjekten hatten wir aber früher insonderheit auch die Eindeutigkeit gerechnet.

Bei dem Mäandermuster konnten wir noch von einer solchen sprechen, in genau derselben Weise und in demselben Umfang wie bei der Musik, war es doch in analoger Weise aus geraden Linienstücken zusammengesetzt, wie sich Musik aus einfachen, homogenen Tönen aufbaut. Diese einzelnen Stücke sind zu einander nach Richtung, Größe u. s. w. in Beziehung zu setzen und außerdem auf die beiden Grundrichtungen, die Horizontale und Vertikale und die Grundeinheit der Wandlänge zu beziehen, deren Gliederung das Ornament übernimmt. Ja wir hatten sogar gesehen, daß dasselbe fordert, in einer gewissen Richtung durchlaufen zu werden, oder daß wenigstens ein Richtungssinn als »vorwärts« aufzufassen ist. Die einzelnen Linienstücke forderten aber nicht noch weiter und weiter zerlegt und in all ihren mannigfaltigen möglichen Teilstücken zu einander in alle möglichen Beziehungen gesetzt zu werden, was eine unbestimmte und

[1]) Er leitet daraus die Forderung ab, der Künstler »solle« die Form durch geeignete Ornamentierung sichtbar und faßlich machen. Vgl. »Die Raumkunst«, 1908, Heft 4 und 5, S. 71 u. f.

unendliche Aufgabe wäre. — Bei der gleichmäßig roten Wandfläche war noch weniger eine Schwierigkeit in der Hinsicht.

Sobald wir aber zu der dreidimensionalen Raumgestalt kommen, wie bei dem Übergang zu dem gesamten Innenraum, und endlich zu der Halle selbst, dann scheint von der Eindeutigkeit im früheren Sinne gar nicht mehr die Rede zu sein. Jeder dreidimensionale Körper ist ja im strengen Sinne überhaupt nicht rein-visuell auffaßbar [1]), sondern bedarf der Bewegung (des Körpers oder unser selbst). Sind nun alle die verschiedenen »Ansichten« desselben identisch, wie bei einer gleichförmigen Vase (genau genommen nur bei einer Kugel), so ist Zahl und Reihenfolge der Ansichten, die man beobachtet hat, offenbar gleichgültig, und der Umstand, daß der Gegenstand nach dieser Hinsicht keine bestimmten Forderungen stellt, beeinträchtigt gewissermaßen die Eindeutigkeit desselben nicht. Aber sobald die verschiedenen Ansichten verschieden sind, entsteht offenbar ein völlig anderes Akterlebnis, je nach der Zahl, Auswahl und Reihenfolge derselben, die wir beobachtet haben. — Wenn wir jene in einem Garten stehende Halle beispielsweise einfach als »Naturobjekt«, wie wir es nannten, kennen lernen wollen, so können wir uns unter Umständen mit zwei Ansichten begnügen: wir stellen uns etwa so, daß wir einmal die Vorderwand und die linke Seitenwand sehen, beide in etwa der gleichen Verkürzung, stellen uns also so auf der Seite auf, daß wir auf die Schnittkante dieser beiden Wände blicken. Wenn wir sodann noch auf der entgegengesetzten korrespondierenden Stelle Stellung nehmen, so daß wir die Rück- und andere Seitenwand sehen können, so haben wir »alle Seiten gesehen«, also in gewissem Sinne den ganzen Gegenstand, höchstens daß wir noch in der Mitte innen Stellung nehmen könnten, um mit zwei Blicken Decke und Fußboden zu streifen.

Wir können aber auch jede Seite gesondert ins Auge fassen, gerade vor derselben Stellung nehmend, dann haben wir allerdings niemals die Winkel »gesehen«, die dieselben miteinander bilden, haben aber diese Seiten wenigstens so gesehen, wie sie »wirklich« sind, ohne Verkürzung. Aus diesen gegenständlichen Auffassungen konstituiert sich wieder ein Gegenstand, der natürlich in eine gewisse Identifikation mit dem vorigen gebracht werden kann, der sich aber ebenso unzweifelhaft aus anderen Teilgegenständen (oder wo sich wenigstens das neue intentionale gegenständliche Erlebnis aus anderen Teilerleb-

[1]) Im strengen Sinne ist es, wie angedeutet, im Grunde auch Linie und Fläche nicht, denn es gehört, so scheint mir, zum Wesen der Ausdehnung durch Bewegung erfaßt zu werden, eindimensionale durch einfache, zweidimensionale durch eine zweifache, kombinierte in einer hier nicht näher zu beschreibenden Weise. — Die Beschreibung der Erlebnisseite ist an sich natürlich ein indirekter Weg.

nissen) zusammensetzt. Der »letzten Endes gemeinte« Gegenstand ist derselbe, aber es fragt sich, ob die Wertung sich ohne weiteres auf ihn bezieht, und ob wir sagen können, der Gegenstand, dem wir uns genießend zuwenden, das was intentional gegenständlich ist beim Genuß, das worüber wir uns, ästhetisch genießend, freuen, ist einfach jener letzten Endes gemeinte Gegenstand.

Ich glaube nicht, daß das der Fall ist. Man kann beinahe eher umgekehrt sagen: was wir genießen und werten, worüber wir uns freuen, ist die Gegenstandsansicht, jedenfalls diese in erster Linie, aber allerdings als Ansicht jenes (letzten Endes gemeinten) Gegenstandes. Die Sache liegt also so, daß wir die Ansicht in eine gewisse Beziehung zu dem Objekt, wie es »wirklich« ist, setzen; damit aber ist derselben eine wesentliche Bedeutung zugeschrieben, und wir müssen jetzt ohne weiteres zugeben, daß eine andere gegenständliche Wertfundierung vorliegt, also eine Vieldeutigkeit besteht, solange das Objekt bald von dieser, bald von jener Seite ins Auge gefaßt wird [1]).

Tatsächlich stellt nun aber ein ästhetischer Gegenstand stets mehr oder weniger bestimmte Forderungen auch in der Hinsicht. Er pflegt eine »Hauptansicht« und einige »Nebenansichten« zu besitzen, während andere Ansichten, die in der Natur auch möglich sind, dem ästhetischen Gegenstand nicht als gemeinte angehören [2]). — Bei unserer vorher beschriebenen Halle beispielsweise gibt es offenbar eine Hauptansicht: die Vorderansicht von dem Garten her, in einer mittleren Entfernung gesehen, die etwa durch ein Boskett angedeutet wird, von wo aus man dann die ganze Fassade und fast die ganze Innenrückwand unverkürzt, so wie sie »wirklich« ist, sehen kann, die beiden inneren Seitenwände und den Fußboden verkürzt.

---

[1]) Wir gestanden nun aber bei der Musik gerade die Möglichkeit zu, einzelne Teile des Werkes (z. B. bei dem »Studium« desselben) in anderer Reihenfolge, anderem Tempo, die Unterstimme isoliert mit besonders darauf gerichteter Aufmerksamkeit u. dgl., sich vorzuführen, ohne die Identität des Gegenstandes zu gefährden, solange nur die Auffassung »als Unterstimme«, »als zweiter Teil« u. s. w. bestehen bleibe. Aber dabei handelt es sich dann eben allein um das Studium des letzten Endes gemeinten Gegenstandes, die Funktion der Unterstimme »als Unterstimme« kann dabei nicht studiert, nicht erfaßt werden. Denn diese ist eben nur in einer leeren Auffassungsform da. Ihre Erfüllung erfährt diese Auffassung erst, wenn die Musik in der gemeinten Ansicht zur Vorführung gelangt. Und daß es dort eine solche gibt, wiesen wir nach.

[2]) Es ist charakteristisch für den naturwissenschaftlich-tendierten Laienstandpunkt, jede gelungene Naturimitation für ein Kunstwerk zu halten, während der Künstler unbewußt oder (wie Ad. Hildebrand) bewußt von dem Kunstwerk im Gegensatz zu dem Ding der Natur »Eindeutigkeit« im obigen Sinn fordert. Vgl. Ad. Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst, Straßburg, Heitz, 6. Aufl., 1908.

Diese Ansicht ist Hauptansicht in doppelter Hinsicht, wie näheres Zusehen lehrt. Erstens in der Weise, daß wir als gegenüberstehende, betrachtende Zuschauer von dieser Seite das Ganze am vollständigsten, wenigstens unter Berücksichtigung der Wichtigkeit der einzelnen Stücke, erfassen können. Zweitens aber insofern, als es »Vorderansicht« ist. Wir sprechen nämlich von Vorder-, Rück- und Seitenansicht in unverkennbarem Anklingen an die Bezeichnungen der Seiten am menschlichen Körper. »Vorderansicht« meint Gesichtsansicht, »Rückansicht« Rückenansicht, und bei den Seitenansichten würde man entsprechend eine rechte und eine linke entgegengesetzt dem, was von unserem Standpunkt aus rechts und links ist, unterscheiden [1]).

In diesem Fall also ist die Hauptansicht gleichzeitig Gesichtsansicht, (während sie in anderen Fällen gleichzeitig z. B. Profilansicht sein kann). Die Ansichten von der Seite, die etwa durch Bäume und Gebüsch überhaupt verdeckt sind, spielen gar keine Rolle, gehören dem ästhetischen Gegenstand nur als mögliche, denkbare an, die als solche für die Konstitution des letzten Endes gemeinten Gegenstandes notwendig sind, aber nicht einmal verlangen, »selbst«, ohne die perspektivische Verkürzung, gesehen zu werden. Die nächste Forderung des ästhetischen Gegenstandes geht vielmehr dahin, die Innenansicht aufzufassen, die wir bisher nur durch die Fensteröffnungen und den großen Eingangsbogen hindurch, also mit teilweisen Verdeckungen und mit großen Verkürzungen gesehen haben. Ein solches Stück angewandter Kunst zieht uns also in sich hinein [2]). Es ist ohne weiteres ersichtlich, wie diese Beschreibung fortzuführen wäre, wie man von einem zum anderen, von dem Großen zum Kleinen ständig weitergezogen und -geleitet wird, indem jede Ansicht immer wieder einen Teil enthält, der doch nicht eigentlich »selbst« (unverkürzt u. s. w.)

---

[1]) Dies ist nicht allein eine übertragene Redeweise und ist anderseits ebensowenig eine Vermenschlichung des Bauwerkes, von dem Glauben an dieselbe ganz abgesehen. Sondern es ist das einer der zahllosen Übergangsfälle; es liegt ein Erlebnis vor, das die Übertragung nicht nur seinerzeit einmal veranlaßt hat, sondern auch jetzt noch fundiert. Wir denken, empfinden, erleben etwas dabei, wenn wir sagen, das Gebäude lehne sich mit seinem Rücken gegen den Nachbargarten. Man hat dies Erlebnis als »Einfühlung« beschrieben, aber dabei in der Regel nicht genügend betont, daß es sich dabei nur um die Fundierung der Auffassung als Rückansicht, als Front u. s. w. handelt, in der uns der Gegenstand beziehungsweise seine Seite gegenübersteht, daß also das Einfühlungserlebnis sich eingliedert und unterordnet der gewöhnlichen intentionalen Gegenstandsauffassung. Näheres, wie gesagt, an anderer Stelle.

[2]) Im Gegensatz zu aller Kleinkunst, wo das Innere, beispielsweise einer Tonvase, nicht zu dem ästhetischen Gegenstand (anders als der Möglichkeit nach) gehört.

gesehen ist, und wie in der Tat eine gewisse Rangordnung all der verschiedenen möglichen Ansichten und hiermit also auch eine Eindeutigkeit in dem Sinne, wie wir dieselbe früher bei den anderen Künsten beobachtet hatten, besteht. Auch nach dieser Richtung hin scheint es also möglich zu sein, den Gegensatz zu den Naturobjekten aufrecht zu erhalten.

Indessen bringt ein neues Beispiel nochmals neue Schwierigkeiten in dieser Hinsicht, und zwar ein so einfaches, wie das Vorsatzpapier eines Buchdeckels, das auf die bekannte Weise durch Bespritzen des (lithographischen) Steines und Darüberhinwegziehen des Papieres hergestellt ist.

Es ist ein sehr schönes Papier, das vor mir liegt, in braunen Sepiatönen auf hellem, gelblichen Grunde mit wunderbar feinen Nuancen der Abschattungen mit einigen scharf markierten Rändern, etwa wie Wasserpflanzen unter einem fließenden, leicht sich kräuselnden Wasser, die nur an einigen Stellen mit den Rändern der feingezackten Blätter die Oberfläche erreichen, im übrigen als verschwimmende Schatten in der Tiefe ruhen, während darüber die Spiegelbilder abendlich beleuchteter Wolken zu ziehen scheinen, die der Wind schräg hinüberweht, zerzaust und jagt. — All das ist nicht »dargestellt«, nicht im Bilde gemeint, man kann es auch nicht einmal im eigentlichen Sinne »hineinsehen«, sondern ähnlich wie die früher besprochenen Formen an geometrische, wie das Rot an die Farbe von Ziegeln erinnerte, so »erinnern« diese Formen und Farben an diese Naturgegenstände. Aber dies »Erinnern« ist hier nur ein so entferntes, so schwaches, daß man sich dessen erst bewußt wird, wenn man es zu beschreiben versucht [1]). — Und bei diesen Farben läßt sich keine Stelle von der Größe eines Fingernagels finden, die eine einheitliche Nuance hätte; bei den Formen läßt sich nicht ein Kreis, nicht eine gerade Linie, nicht eine irgendwie regelmäßige Figur finden. Ist dies nun ein ästhetischer Gegenstand von der Art, wie wir ihn bisher beschrieben haben? Kann man hier überhaupt noch von eindeutigen Forderungen des Gegenstandes wenn auch nur in einem laxen Sinne sprechen? Und ist er nicht trotzdem schön, also ein Kunstwerk (von Wert)?

Ich glaube, das Papier ist wohl schön, aber nicht so schön wie es sein könnte. Sobald man sich vorstellt, es sei wirklich von einem Künstler mit der Hand hergestellt worden, erscheint es ganz unverständlich, wie er an der einen Stelle gerade das Zentrum der Bewegung

[1]) »An sich« ist das Ganze ein freudiges Spiel von Farbennuancen mit einigen Andeutungen von Formen, wo der Zufall mannigfache Anklänge geschaffen hat, wo andere Stellen aber tot und frei von solchen Anklängen sind.

abgeschnitten, an einer anderen einen Fleck angebracht hat, der offenbar zu einem nicht mehr sichtbaren Gestaltenkomplex gehört; so findet man langweilige Stellen, wo die Zeichnung mit dem Wischer vernichtet zu sein scheint u. s. w. Kurz es scheint ganz undenkbar, daß dies Werk so, wie es da ist, in der Phantasie des Künstlers gelebt und sich unter planvoller Arbeit so entwickelt, so ausgereift haben könnte. —

Nun hoben wir zwar schon hervor, daß es uns nicht auf das Historische der Entdeckung ankommt, daß wir als ästhetischen Gegenstand nicht die Idee im Kopfe des Künstlers beschreiben wollen; aber wenn wir sagen, daß es undenkbar sei, daß dieses Kunstwerk so im Kopfe des Künstlers gelebt habe, so bringen wir damit zum Ausdruck, daß es dem Gebilde an Einfachheit, Klarheit, Faßlichkeit, Abgeschlossenheit und, was damit zusammenhängt, eben an Eindeutigkeit [1]) fehlt. Mit einem Wort, es ist Schönes darin, aber wie in einem Stück Natur, die wohl schöner und größer sein kann als die Kunst der Menschen, der es aber, gelegentliche Zufälle ausgenommen, an jenen oben genannten spezifischen Eigenschaften ästhetischer Gegenstände fehlt. — Und wir können sogar jene Ausnahmen auf beiden Seiten eliminieren, indem wir Ernst machen mit jener Loslösung von der Fassung der Begriffe im genetischen Sinne, und also »naturschön« auch ein Produkt von Menschenhand nennen, das nicht derartig als Realisation eines faßlichen, eindeutigen, ästhetischen Gegenstandes mit eindeutigen Forderungen auffaßbar ist, und umgekehrt gegebenenfalls auch von einem »Kunstwerk« sprechen, das die Natur ohne Vermittelung von Menschenhand geschaffen hat [2]). Natürlich gibt es auch hier Übergangsphänomene.

---

[1]) Dieser Zusammenhang, sowie überhaupt der hier in Betracht kommende Sinn von »Eindeutigkeit« wäre noch weiterhin zu diskutieren.

[2]) Man könnte noch einwenden, daß es aber auch sehr zahlreiche Fälle gibt, wo diese Gesetzlosigkeit durchaus Absicht sei. Dies kann, abgesehen von bloßem Mangel an künstlerischem Empfinden, in zwei Fällen eintreten und dann seine Berechtigung haben. Entweder, es soll die Gesetzlosigkeit der Natur wiedergegeben, also »dargestellt« werden. Dann muß diese Meinung, daß es sich um eine Darstellung handelt, erstens deutlich bewußt gemacht werden. Und diese Gesetzlosigkeit muß zweitens, was mit dem vorigen zusammenhängt, wie wir bei Behandlung der darstellenden Kunst sehen werden, in dem Rahmen einer einfachen gesetzmäßigen Kunst gegeben werden. Es ist das dann die Gesetzlosigkeit, oder das Naturschöne auf einer höheren Stufe, wo dann das darstellende Kunstwerk nicht mehr selbst gesetzlos und zufällig ist. Als Beispiel könnte man die Darstellung eines bewölkten Himmels über einem Stück uferlosen Wassers nennen: ein Gewirr von Farbennuancen und Formen, das jedenfalls nur als »Darstellung«, wenn überhaupt, Berechtigung hat. — Der zweite Fall ist sodann der, daß in der Gesetzlosigkeit, in der Zufälligkeit von Formen und Farben die Stimmung eines zerrissenen Gemütes, die Schrankenlosigkeit einer wilden Laune zum Ausdruck kommen soll.

Dann ist also jenes Vorsatzpapier »naturschön« und kein Kunstwerk im Sinne eines »ästhetischen Gegenstandes«, und wir kommen zu dem Resultat, daß es angewandte Kunst gibt, bei der man nicht von ästhetischen Gegenständen reden, bei der man also auch nicht die ästhetische Geisteshaltung in dem strengen Sinne, wie wir es früher beschrieben haben, einnehmen kann.

Wenn wir uns aber fragen, worauf im Grunde die Eindeutigkeit und Erfaßbarkeit beruht, die die »ästhetischen Gegenstände« charakterisiert und sie zu einer endlichen Aufgabe macht, so müssen wir sagen: durchaus auf der Ausbildung jener Typen, wie wir sie bei jedem Beispiel beschrieben haben, und die, wie wir schon hervorhoben, das charakteristische Merkmal dieser Kunstgattung ausmachen. Wir wollen daher zum Schluß dieses Abschnittes die wesentlichen Klassen derselben, die sich etwa unterscheiden lassen, zusammenstellen, um durch diese Übersicht ihre Bedeutung noch besser zu veranschaulichen und zugleich durch ihren Zusammenhang mit der Darstellungsfunktion den Übergang zu dem folgenden Abschnitt herzustellen. Wir unterscheiden:

1. Solche Typen, die in dem Kunstwerk selbst durch vielfache Wiederholung geprägt werden[1]); z. B. jene kleine, die Horizontale unterbrechende, senkrecht sich erhebende Figur in dem geradlinigen Mäandermuster. Einen eigenen Namen haben solche Typen natürlich nicht. — Und hierher wollen wir zugleich auch alle jene Fälle rechnen, wo ein derartig geprägtes Muster oder eines, das einer der folgenden Klassen angehört, aber seine ursprüngliche Bedeutung verloren hat, in ein neues anderes Kunstwerk übernommen wird, wo dasselbe also als historisch bekannt, ohne Wiederholung auftritt. Das sind also die Typen, auf denen die historische Gebundenheit der Kunst beruht.

2. Typen, die gewissermaßen von der Natur geprägt sind und wie die Eiform, die Rosette, die Schlangenlinie an Formen der Natur erinnern[2]), sie eventuell stilisieren, ohne sie jedoch abbildend zu meinen. Die gekrümmte Mäanderlinie ist als Wellenlinie auch hierher zu rechnen, die geradlinige, stilisierte war es natürlich ursprünglich auch, hat aber, vollends in ihren komplizierten Formen, diese Bedeutung vollständig abgestreift.

Aber etwas zum Ausdruck bringen, heißt auch es »darstellen« und so gilt hierfür dasselbe, wie für das vorher Gesagte.

[1]) Auf die Bedeutung der Wiederholung für die Faßbarkeit bei nichtdarstellender Kunst hat H. Cornelius gelegentlich hingewiesen; sie ist sicherlich in seinem Sinne durch Typenbildung zu »erklären«.

[2]) Diese Klasse wird natürlich besonders reich an solchen übertragenen »Charakteren« sein, die wir früher erwähnten.

3. Endlich die im eigentlichen Sinne »darstellenden« Typen, welche Objekte meinen.

In ähnlicher Weise kann man auch eine Reihe von Farbtypen unterscheiden:

1. Farben oder Farbkombinationen, die in dem Kunstwerk selbst durch Wiederholung und dergleichen zu einem, wenn auch nicht dauernden Typus erhoben werden. Jede mehrfarbige Plaiddecke englischen Musters kann dafür als Beispiel dienen. In diese Klasse wollen wir aber, ähnlich wie vorher, auch solche Farben hineinbeziehen, die zu gewissen historischen Typen geworden sind. Dahin gehören vor allem die sogenannten »Grundfarben«, die zwar ihre eigenartige Stellung ursprünglich gewissen inneren Wesenseigentümlichkeiten verdanken, aber heute durch die Nomenklatur und zahllose Wiederholungen Gewohnheitstypen geworden sind. Ferner aber gehören hierher auch die durch irgend welche Verwendungen historisch gewordenen Typen, die großenteils eine Art symbolischen Anklang haben; so z. B. das revolutionäre Rot der Sozialdemokraten, das Schwarz der Trauer u. s. w.

2. Mit letzteren verwandt ist dann die Gruppe von Farbnuancen, die man nach dem Gesichtspunkte bilden kann, daß sie an Gegenstände der Natur »erinnern«, wie »ziegelrot«, »grasgrün«, »eidottergelb« u. s. w., natürlich völlig unabhängig davon, ob die betreffenden Namenkombinationen existieren; kurz Fälle, die noch nicht in die Kategorie der Darstellung gehören [1]).

3. Endlich eben diese darstellenden Typen selbst.

Wir wenden uns jetzt dieser dritten Klasse von Form- und Farbtypen um ihrer besonderen Wichtigkeit willen in einem besonderen Abschnitte zu.

3. Die »freien« und darstellenden bildenden Künste.

a) Voruntersuchung über »Darstellung«.

Wir wurden von den Typen, die »erinnern«, »anklingen« u. s. w. von selbst hinübergeführt zu denen, die »bildlich darstellen«; in der Tat gibt es gewisse Übergänge. Die Bemalung der Zimmertüreinlagen mit der üblichen Maserung z. B. kann im Sinne bloßen Anklingens an Holzaderung aufgefaßt werden, ebensowohl aber auch als direkte Darstellung von Astlöchern und Jahresringen. Desgleichen kann man bei der Verwendung schwach stilisierter Pflanzen- oder Tierformen als

[1]) Hierher gehört vor allem auch das in der Anmerkung 2 S. 411 besprochene Beispiel von der meeresgrünen Wandtönung.

Ornament etwa auf einem Teppich im Zweifel sein, ob man nicht sagen muß, daß es sich um »Abbildungen« von Blättern, Schmetterlingen und dergleichen handelt [1]). Trotzdem aber muß das eine und das andere prinzipiell als eine innerlich und wesentlich andere Auffassung scharf geschieden werden.

Es scheint zunächst, als ob die größere Ähnlichkeit, die das Bild mit seinem Vorbild verbindet, allein den Unterschied gegenüber jener anderen Klasse von Typen ausmache, und bei einer Umfrage an unbefangene Versuchspersonen wird diese Ähnlichkeit auch in der Regel als das (einzige) Charakteristikum aufgeführt werden; in der Tat ist sie auch ein notwendiges Merkmal.

Gegenstände, die einander völlig gleich sind, wie etwa zwei Eier, können nicht Abbilder voneinander sein, und solche, die einander völlig heterogen sind, wie etwa ein Wortsymbol und der von ihm bezeichnete Gegenstand, ebensowenig. Eine gewisse Beziehung muß zwischen ihnen bestehen, und das darf auch keine äußerliche sein: zeitliche Aufeinanderfolge, räumliche Symmetrie oder kausale Abhängigkeit können nicht eine Handlung zu einer nachahmenden oder darstellenden machen und nicht einen Gegenstand zu einem Bild eines anderen, ja tragen gegebenenfalls sogar nichts zu dem Bildsein bei. Es muß Ähnlichkeit bestehen.

Aber Gleichheit eines Teiles — wie man Ähnlichkeit bekanntlich vielfach definiert hat — ist es auch nicht, was gefordert wird, denn eine Kugel, der ein Stück abgeschlagen ist, kann nicht als Abbild einer (wirklichen) Kugel fungieren [2]). Und die Ähnlichkeit, die man hier im Auge hat, kann man auch nicht so definieren, daß man etwa sagt, sie bestände darin, daß die betreffenden Gegenstände eine »Seite« oder etwa eine wichtige, »charakteristische« Seite gemeinsam hätten; denn für ein Streichholz ist es sicherlich charakteristisch, daß es aus Holz ist, und doch kann ich nicht durch irgend welche hölzernen Gegenstände ein Streichholz abbilden [3]), ja das Abbild braucht keineswegs aus Holz zu sein. Die Ähnlichkeit muß jedenfalls eine »sichtbare«, eine Ähnlichkeit speziell für das Auge sein (oder eine solche für das Ohr, von der wir aber hier absehen wollen). Indes auch nicht eine

---

[1]) Ob man solche Unsicherheiten und Zweideutigkeiten als Mängel ansehen muß, kümmert uns hier nicht.

[2]) Sie kann höchstens als Repräsentant derselben auftreten, etwa um bei einem mathematischen Beweis gewisse Eigenschaften zu veranschaulichen, was man mit den Worten einleiten würde: »Dies sei eine Kugel«.

[3]) Ich könnte wiederum den (kleinen) hölzernen Gegenstand nur im Sinne der Ausführungen der vorigen Anmerkung als Repräsentant für das Streichholz verwerten.

beliebige visuelle Ähnlichkeit ist im stande, etwas zu einem Bilde von etwas anderem zu machen; denn zwei Farben, wie Blau und Violett, die einander in der Farbenreihe nahe stehen und die das Prototyp der Ähnlichkeit in gewissem Sinne sind, können nicht ohne weiteres als Abbilder voneinander gelten. Die Ähnlichkeit muß nämlich in einer gewissen Richtung liegen [1]), und zwar in der, die durch die Reihe bestimmt ist, welche die verschiedenen möglichen Erscheinungsformen des abzubildenden Gegenstandes bilden [2]), und die überhaupt, empirisch gesprochen [3]), durch das Erkennungsvermögen der Menschen, d. h. durch die Forderung bestimmt ist, (leicht) erkannt und aufgefaßt zu werden. Nur solche Gegenständlichkeiten also, die als visuelle »Ansichten« des gemeinten, wirklichen Gegenstandes gedacht werden können, beziehungsweise als Wiedergabe von Ansichten, können als Träger der Bildauffassung fungieren. Und zwar ist das keine empirische, sondern eine einsehbare Sachlage; denn an einem einzelnen Fall, z. B. durch Gegenüberstellung der primitivsten Umrißskizze eines Menschen auf der einen Seite, der »Verbildlichung« der Schnelligkeit durch ein geflügeltes Rad auf der anderen Seite wird sofort evident, daß es zum Wesen der Bildlichkeit, der »Darstellung«, die wir im Auge haben, gehört, daß man in dem Bilde und nicht nur mittelst desselben den abgebildeten Gegenstand sieht, in eben der Weise, wie man in einer »Ansicht« den Gegenstand selbst zu sehen meint.

Weil eine Kugel unter keinen Umständen als Kugelsegment erscheint, deshalb können wir nicht in ein solches Segment die Kugel hineinsehen, und deshalb kann eine solche Art Verwandtschaft nicht die Bildauffassung fundieren. Ebenso kann aber auch ein Violett deshalb nicht ein Blau darstellen, weil unter normalen Umständen ein Blau nicht als Violett erscheinen kann. Alle jene Schattierungen dagegen, in denen ein Blau, bei abnehmender und zunehmender Helligkeit, bei abnehmender und (besonders) zunehmender Entfernung [4])

---

[1]) Nicht, daß der Grad der Ähnlichkeit etwa einfach zu gering wäre, denn der Abstand des Sonnenlichtes und der gemalten Sonne ist (in Hinsicht der Helligkeit) sicherlich unvergleichlich größer.

[2]) Dies ist das eine gleichsam, das »realistische« Prinzip der Abbildung. Daneben werden wir später ein anderes kennen lernen.

[3]) Es ist selbstverständlich, daß sich eine Reihe verschiedenartiger Erscheinungen, die irgendwie genetisch oder sonst ursächlich zusammenhängen, oft am kürzesten durch den Hinweis auf den gemeinsamen Ursprung, die gemeinsame Ursache oder den gemeinsamen Zweck, für den sie bestimmt sind, zusammenfassen lassen. Der phänomenologischen Beschreibung ist damit natürlich nicht vorgegriffen.

[4]) Daher kann das Blau auch noch durch das tiefste Schwarz wiedergegeben werden — darauf werden wir beim »Schattenriß« zurückkommen — und durch all

(ausgehend von einem gewissen Normalmaß, bei dem es so erscheint, wie es »wirklich« ist) auftreten kann, sind ohne weiteres im stande, Abbildungen desselben abzugeben; und wir können jetzt hinzufügen: sofern die Bedingungen, unter denen ein Blau violett aussehen kann, mit zur Darstellung kommen, wir also, etwa an einer untergehenden Sonne, die rötliche Abendbeleuchtung erkennen können, kann auch sogar ein Violett ein Blau darstellen. Es wäre interessant, dies hier bei den Farben noch weiter zu verfolgen; wir müssen uns aber mit diesen Andeutungen begnügen.

Bei den Formen läßt sich gleicherweise unter diesem Gesichtspunkt leicht die Reihe von Verwandtschaften übersehen, die die Bildlichkeit fundieren können. Da mit der Entfernung die Größe eines Gegenstandes kontinuierlich abnimmt, so gibt es für jede Bildgröße (zunächst bis herauf zur Lebensgröße) eine Entfernung, in der das Objekt uns so erscheinen würde, und es ist verständlich, daß wir in eine Wiedergabe jeder Größe den Gegenstand hineinsehen können. Und da mit der Entfernung und mit der Beleuchtung auch die Plastizität eines Körpers, etwa jener Kugel, von einem Maximum bis zu schlechthinniger Flächenhaftigkeit variieren kann, und zwar sowohl was den spezifischen stereoskopischen Effekt des zweiäugigen Sehens, wie was die Schattierung anbetrifft, so ist ersichtlich, wie auch die Darstellung von rundplastischer Wiedergabe bis zum Flachrelief und der schattierten Zeichnung, ja bis zur unschattierten Zeichnung herab variieren kann. Eine Kugel kann wirklich als ein weißer, unschattierter Kreis uns entgegentreten, daher können wir auch in ihn eine Kugel hineinsehen [1]).

Nachdem wir uns so über diese »Ähnlichkeit« orientiert haben, die das augenfälligste Merkmal jeder abbildenden Darstellung ist, müssen wir zu unserem Ausgangspunkt zurückkehren. — Es scheint zunächst, so sagten wir, als ob die größere Ähnlichkeit, die ein Abbild mit seinem Vorbild verbindet, allein den Unterschied gegenüber jener Klasse von »Typen« ausmachte, von denen wir sagten, sie »erinnern« an Gegenstände. Aber wir wiesen auch schon auf Fälle hin, die sich sowohl

jene verschleierten Nuancen, wie sie unter dem Einfluß des Atmosphärendunstes bei größeren Entfernungen auftreten.

[1]) Natürlich erscheint die allseitig beleuchtete weiße Kugel auf ebenso weißem Hintergrund nicht derartig von einem schwarzen Strich umrändert, wie dies die primitive Bleistiftzeichnung darzustellen pflegt. Hier tritt — und zwar also in nichtrealistischer Form — jenes Prinzip der Kenntlichmachung, wie wir es einmal kurz nennen wollen, hervor. Wir werden aber sehen, daß das primäre Objekt der Darstellung überhaupt nicht das Naturobjekt ist. — Übrigens ist klar, daß man auch die räumliche Ähnlichkeit speziell, die hier in Betracht kommt, nicht mit der geometrischen, also Formgleichheit identifizieren kann.

im Sinne eines Abbildes, wie im Sinne jener »Typen« auffassen lassen; der entscheidende Unterschied kann hierin also keinesfalls liegen. Vielmehr sehen wir leicht, wenn wir in einem solchen Fall, z. B. bei der Maserung einer Zimmertüreinlage, den Übergang von der einen Auffassung zu der anderen machen, daß bei der Bildauffassung etwas spezifisch Neues hinzukommt, nämlich das »Meinen«: das Bild meint sein Vorbild oder das, was es abbildet, während wir in anderen Fällen nur von »erinnern« und »anklingen« sprachen. In der Tat hatten wir dieses »Meinen« auch schon als das kennen gelernt, was dem Bild mit dem Symbol gemeinsam ist, und hatten den Unterschied dabei vor allem in der verschiedenen Aufmerksamkeitsverteilung gesehen, indem bei dem Symbol dem gemeinten Gegenstand eine besondere Bevorzugung zu teil werden muß, während sich bei dem Bild (noch abgesehen von speziell ästhetischen Forderungen) das Interesse einigermaßen gleichmäßig zwischen dem Darstellenden und dem Dargestellten zu verteilen hat[1]). Noch näher aber charakterisierten wir dieses »Meinen« schon, wenn wir (gewissermaßen als Kriterium der Ähnlichkeit) aufstellten, daß wir den abgebildeten Gegenstand in das Bild müßten »hineinsehen« können. Wir fügen dem nur noch den »Bildcharakter« als eigenartiges, dem »Symbolcharakter« u. s. w. gegenüberstehendes Moment hinzu und haben nunmehr zunächst festzustellen, ob wir damit wirklich für alle Arten von »Darstellung« in jenem engeren Sinne charakteristische Kriterien gefunden haben.

Wenn ein Kind sich über seinen Lehrer lustig macht, der etwas sonderbare Bewegungen hat, so geht es wohl hinter ihm her in demselben schlürfenden oder schlenkernden Gang, schwenkt den Hut in ähnlicher Weise, wie er es beim Grüßen tut, kurz ahmt ihn mimisch nach; hat er überdies noch eine etwas näselnde Sprache, so wird auch diese nachgemacht, was vereint die sogenannte schauspielerische Tätigkeit ausmacht. — Sind es aber nicht Bewegung und Sprache,

---

[1]) Unser zur Untersuchung stehendes Phänomen läßt sich also darstellen gleichsam als Kreuzungspunkt zweier verschiedener Reihen. Die eine Reihe bilden wir mit Hinblick auf die Gegenstände, ihre Doppelheit und Verwandtschaft, aufsteigend von dem Fall völliger Fremdheit (bei dem bloßen Zeichen) bis zu dem Fall völliger Gleichheit, wo ein Gegenstand seinesgleichen (aber nicht sich selbst) repräsentiert; zwischen diesen zwei Extremen liegt dann sowohl der Fall, wo ein Typus »anklingt« an etwas, wie auch die Fälle von eigentlicher Abbildung u. s. w.

Die andere Reihe ist gebildet in Hinsicht auf die Darstellungsfunktion, den Darstellungscharakter. Dieser ist bei den bloß »erinnernden« Typen noch nicht entwickelt, aber gleichsam vorgebildet, sie gehören noch nicht in die eigentliche Darstellungsreihe hinein; er kommt aber bei den verschiedenen Formen der Abbildung zu reicher, mannigfacher Entwickelung und artet gewissermaßen bei symbolischer Darstellung zu einem Extrem aus.

was an ihm absonderlich ist, sondern etwa seine lange und dünne Gestalt oder seine krumme Nase, so greift das Kind naturgemäß zum Bleistift, um dies wiederzugeben, und wenn auch nur ein paar zittrige Striche die langen, in unten aufstoßenden, faltigen Hosen steckenden Beine vorstellen müssen oder eine hakenförmige Linie die Nase zu verbildlichen hat. Ist es nicht die Form der Nase, sondern ihre ungewöhnlich lebhafte rote Farbe, die dem Kinde auffällt, so muß es schon zum Buntstift greifen, um sie kenntlich zu machen. Ähnlich wie das Kind muß auch der Künstler, je nach dem Gesichtspunkt, von dem aus er den Gegenstand darstellen will, je nach der Seite, die er an ihm besonders wiedergeben will, zu völlig anderen Darstellungsmitteln greifen; dabei sind die Tätigkeiten, wie ersichtlich, jeweils völlig verschiedene, aber desto deutlicher tritt als das in der Tat Gemeinsame hervor, daß überall etwas von der Tätigkeit selbst oder ihrem »Resultat« Verschiedenes, aber Verwandtes »gemeint« wird.

Und zwar hat erstens der Künstler (beziehungsweise das Kind) bei seinem Tun etwas außerhalb, unabhängig Existierendes [1]), »den Lehrer« im Auge, als den Gegenstand, den er »in« dem Kunstwerk meint. Zweitens stehen der künstlerischen Leistung die Zuschauer gegenüber, die verstehen, was jener gemeint hat, beziehungsweise wiederum, was »in« dem Kunstwerk gemeint ist. Drittens können wir also von dem Kunstwerk selbst sagen, daß »in« ihm der Lehrer »gemeint« ist, daß »es« den Lehrer »darstellt«.

Noch deutlicher wird das Wesentliche daran, wenn wir uns vor Augen halten, daß es nicht ein gegenwärtiger Mensch, sondern auch ein abwesender sein kann [2]), ja auch ein nicht-konkreter, ein »Typus«, z. B. »ein Lehrer« schlechthin, der dargestellt wird, so z. B. wenn Kinder »Schule« spielen und eines »der Lehrer« »ist« [3]). Dann wird es nämlich vollends deutlich, daß das zeitliche Verhältnis von »Vorbild« und ähnlichem »Nachbild« nicht nur nicht ausreicht, etwas zu einem Bilde von etwas zu machen [4]), sondern daß dasselbe sogar nicht erforderlich ist und daß ebensowenig der kausale Zusammenhang (in Verbindung mit der Ähnlichkeit), der das Nachsprechen des Papageis und das Spiegelbild einer Landschaft in einem See zu Nachahmungen beziehungsweise Abbildern zu machen scheint, ein notwen-

[1]) Das werden wir später korrigieren, ja den Fall sogar von der rein ästhetischen Stellungnahme ausschließen müssen.

[2]) Vgl. die vorangehende Anmerkung.

[3]) Man pflegt dies — besonders bei dem bildenden Künstler — ein Schaffen »aus der Phantasie«, »ohne Vorbild« zu nennen.

[4]) Ebensowenig der »Vorsatz« des Abbildens und überhaupt die Herstellung durch Menschenhand.

diges und zur Charakterisierung brauchbares Merkmal bildlicher Darstellung ist; denn als Naturphänomen ist ein solches nachgesprochenes Wort oder ein solches Spiegelbild natürlich nimmermehr »Abbild« in unserem Sinne. Wir werden also in der Tat auf jenes »Im-Bilde-meinen« eines »Ähnlichen« als das einzige Charakteristikum hingewiesen.

Sieht man nun aber näher zu, so stellt sich heraus, daß dies durchaus nicht etwas derartig Einfaches ist, wie es nach unserer bisherigen Darstellung und nach den üblichen Äußerungen darüber den Anschein haben könnte. — Eine unbefangene Versuchsperson wird sich allerdings damit begnügen, bei der Zeichnung etwa, die das Kind von seinem Lehrer gemacht hat, die Zeichnung selber als den Strichkomplex und den Lehrer als den damit gemeinten Gegenstand zu unterscheiden, also eine Zweiheit von Gegenständen, die in jener »Bild«-beziehung stehen. Stellt man nun dieser Skizze ein Ölgemälde von derselben Persönlichkeit gegenüber, so wird eine solche Versuchsperson — und sicherlich nicht ganz mit Unrecht — sagen, der dargestellte Gegenstand sei der gleiche, nur die Darstellungs*mittel* verschieden: an Stelle jenes Strichkomplexes sei es jetzt ein Farbenkomplex, der in solcher Bildbeziehung zu demselben Lehrer steht. Wenn wir aber jetzt in phänomenologischer Analyse dieses Darstellungsphänomen zerlegen, so stellt sich die Sachlage wesentlich anders.

Man pflegt die bildenden Künste nach den Darstellungs*mitteln* einzuteilen in Zeichnung (beziehungsweise Schwarzweißkunst), Malerei und Plastik und könnte der gewöhnlichen einfarbigen Plastik noch die polychrome anreihen. Dann ist unter der Voraussetzung, daß sie alle denselben Gegenstand, z. B. denselben Menschen zur Darstellung bringen können und vielfach bringen, gar nicht einzusehen, weshalb man überhaupt noch von den »unvollkommeneren« Darstellungsmitteln, z. B. der bloßen Zeichnung Gebrauch macht, während vollkommenere zu Gebote stehen[1]). — In den Anfängen der Kunst könnte man dies noch aus mangelnder Beherrschung der Malerei oder Plastik zu erklären versuchen, in einem einzelnen Falle auch aus zufälligem Mangel an Zeit und dergleichen, aber niemand wird ernstlich glauben, daß dies die Gründe dafür sind, daß man noch immer an den einfacheren Kunstformen festhält. Sondern es soll in dem Falle der Zeichnung natürlich ein völlig anderer ästhetischer Gegenstand gegeben werden, der nur — nach unserer Voraussetzung — mit den anderen Fällen gemeinsam hat, daß eine irgendwie letzten Endes gemeinte Person zur Darstellung kommt. Wenn

[1]) Ja man könnte sich von dem Standpunkt dieser Nachahmungstheorie überhaupt fragen, weshalb man nicht den Stoff des Anzuges auch imitiert und die gefärbte Statue mit einem wirklichen Anzug bekleidet. Dieser Hinweis soll natürlich nicht *beweisen*, sondern nur hinweisen und aufmerksam machen.

man nun beachtet, daß man mit gutem Sinn sagen kann, das Gemälde bringe im Gegensatz zu der Zeichnung auch Farben zur Darstellung, so erkennt man, daß der Unterschied nicht nur in den Mitteln der Darstellung, sondern jedenfalls zum Teil in dem liegt, was »Gegenstand« derselben ist. Man muß sich also zunächst einmal völlig von dem Vorurteil freimachen, als ob es bei den darstellenden bildenden Künsten darauf abgesehen sei, in erster Linie einen Gegenstand der Wirklichkeit wiederzugeben. Und wir wollen die Analyse der verschiedenen Darstellungen jetzt bei dem primär zur Darstellung Kommenden beginnen, ohne uns durch den Hinblick auf jenes (gemeinsame) Darstellungssujet aus der Sphäre der Wirklichkeit beirren zu lassen, und zwar führen wir die Analyse bei den verschiedenen Kunstgattungen zunächst nur so weit, als dieselben differieren; es ist klar, daß unter der Voraussetzung solchen gemeinsamen Sujets ein Punkt kommen muß, wo sich diese Identität fühlbar macht.

Und zwar beginnen wir mit der Umrißzeichnung, wie sie etwa jenes Kind von seinem Lehrer macht. — Wie die Töne den »Stoff« des musikalischen Kunstwerks bildeten, so hat man hier offenbar, wie schon bei dem Mäandermuster, die Linie als den Stoff anzusehen, aus dem sich das Ganze des Kunstwerkes aufbaut. Nachdem wir nun aufmerksam geworden sind, daß diese Linie nicht ohne weiteres »den Lehrer« darstellt, werden wir — jedenfalls zunächst — nichts anderes sagen können, als daß sie seinen Umriß darstellt, also eine Linie. Ein »Umriß« aber ist immer Umriß »von« etwas; doch wird man jetzt auch Bedenken tragen zu sagen, dargestellt und gemeint sei der Umriß des lebendigen Menschen, eher schon der Umriß seiner »Ansicht«, und zwar etwa seiner »Profilansicht«.

Wenn wir uns aber nun erinnern, daß nicht nur die Töne, sondern auch die Pausen zu dem musikalischen Gegenstand gehörten, so werden wir auch hier sagen müssen, daß sowohl die eingeschlossene wie auch die umschließende weiße Papierfläche zu unserem ästhetischen Gegenstand zu rechnen ist und daß letztere die »Umgebung«, wie wir vorderhand kurz sagen wollen, erstere aber wiederum eben das darstellen muß, was von der Umrißlinie als umschrieben gemeint ist.

Wäre dies nun wirklich die Profilansicht des Lehrers selbst, wie wir oben annahmen, so wäre indes wiederum nicht einzusehen, weshalb man diese Wiedergabe nicht vollkommener ausgeführt, sondern sich mit der schlichten weißen Fläche begnügt hat[1]). Tatsächlich ist mit jener unbezeichneten Ebene natürlich durchaus nicht jene viel-

[1]) Daß andere Zeichnungen die Fläche gliedern und schattieren, macht natürlich keinen prinzipiellen Unterschied. Vgl. später.

farbige, vielfach gekrümmte Körperoberfläche als wiedergegeben gemeint, allerdings auch nicht die weiße Ebene, die wirklich gegeben ist, sondern eine Fläche unbestimmter Gestalt, so wie sie die, etwa in die Luft gezeichnete, Umrißlinie allein zur Darstellung bringen kann. Genauer muß man sagen: die von der (sozusagen den »Kern« des ästhetischen Gegenstandes bildenden) Umrißlinie ausgehende Bildintention auf eine Fläche unbestimmter Gestalt findet ihre partielle Erfüllung in der gegebenen weißen Ebene, und die Gesamtheit von Umrißlinie und eingeschlossener Ebene ist nunmehr ihrerseits Träger dieser eigenartigen Intention, »meint« ihrerseits im Bilde eine solche Fläche [1]).

Und ganz entsprechend stellt die umschließende weiße Fläche also einen Raum unbestimmter Erstreckung dar. Auch dieser umgebende Raum ist, eben als »Umgebung«, natürlich von der Umrißlinie mitgemeint; die weiße Fläche gibt auch hier also einer Intention partielle Erfüllung, die von der (allein direkt gezeichneten) Umrißlinie ausgeht.

Wenn wir nunmehr das primär dargestellte Bildobjekt als Ganzes ins Auge fassen wollen, so werden wir uns erinnern, daß wir vorher sagten, daß die Umrißlinie primär eine Linie darstellt; während wir nun aber damals geneigt waren zu sagen, sie stelle den Umriß »des Lehrers« oder seiner Profilansicht dar, werden wir nunmehr sagen müssen, sie stellt primär den Umriß jener Fläche unbestimmter Krümmungsverhältnisse, also eine ihr gleiche [2]) Linie dar. — Daraus ergibt

[1]) Man wird einwenden, daß es eine solche, außer etwa als »Begriff«, nicht gibt; die Erfahrung lehrt aber, daß es eine solche als Gegenstand der Anschauung — bei sogenannten ungünstigen Beleuchtungsverhältnissen — in der Tat gibt. Der Unterschied bei der Naturanschauung liegt nur darin, daß wir dort das Bewußtsein haben, jene unbestimmte Flächenanschauung durch Änderung der Beleuchtung in bestimmtere und immer bestimmtere überführen zu können, daß die »wirkliche« Fläche eine bestimmte ist. Aber außer unter dem Einfluß der Beleuchtung und Entfernung kann auch unter dem Einfluß der Interessenrichtung das Detail der Flächenkrümmungen für unsere Anschauung mehr oder weniger verschwinden; und im Falle der Umrißzeichnung, wo, wie wir schon sahen, der Kontur des dargestellten Gegenstandes ein ganz besonderes Maß von Aufmerksamkeit zugedacht ist, ist der Mangel an Nuancierung offenbar wesentlich als Abwendung der Aufmerksamkeit gedacht. Die »wirkliche« Fläche d. h. die Papierfläche ist natürlich auch hier eine bestimmte, aber die gemeinte ist eben keine »wirkliche«, sondern eine nur gemeinte, und sie ist als unbestimmte im Sinne solcher Fälle von abgewandter Aufmerksamkeit gemeint.

[2]) Ob man der im Bilde gemeinten Linie auch dieselbe Größe oder nicht vielleicht auch eine unbestimmte Größe zuschreiben muß, bleibe dahingestellt. — Übrigens widerspricht dies der Hildebrandschen Grundanschauung, daß Malerei und Zeichnung stets in erster Linie den (dreidimensionalen) Raum darzustellen habe, und ich glaube in der Tat, daß dieses Prinzip derartige Ausnahmen und Einschränkungen erleidet. Vgl. A. Hildebrand a. a. O. S. 14, 29 u. a.

sich dann, daß das primär dargestellte Bildobjekt ein solches eigenartiges Gebilde ist, das aus einer bestimmt umgrenzten, aber in unbestimmten Krümmungsverhältnissen verlaufenden Fläche in einer »Umgebung« besteht, die ein Raum von ebenfalls unbestimmter Erstreckung ist[1]).

Dies Ganze ist natürlich aufzufassen im Sinne einer menschlichen Gestalt, ist also seinerseits Träger weiterer Darstellungsfunktionen; auf diese kommen wir späterhin zu sprechen. — Wir setzen zunächst den (kongruenten) Schattenriß gegenüber; die gegliederte Umrißzeichnung können wir übergehen, da sie beziehungsweise solange sie auch nur Umrißzeichnung ist, also den Umriß des Armes, Ohres u. s. w. außer dem Gesamtumriß wiedergibt.

Das primäre Bildobjekt aber des Schattenrisses, wie wir uns wohl kurz ausdrücken dürfen, ist nicht unwesentlich verschieden. Der Unterschied beruht in zwei Punkten; erstens ist die Innenfläche schwarz, und da wir viel mehr gewöhnt sind, in der Dunkelheit, als etwa in blendendem Licht Details verschwinden zu sehen, und da überdies der Schattenriß keinen gesondert gezeichneten Umriß besitzt, so ist derselbe viel unmittelbarer als »Ansichts-Wiedergabe«, also sozusagen viel realistischer aufzufassen; doch betrifft dies, wie ersichtlich, wesentlich die weitere Darstellungsfunktion. In unserem Zusammenhange wichtiger ist das zweite, das sich aus denselben beiden Momenten ergibt, daß nämlich das Gewichts- und das Adhärenzverhältnis der Teile des Bildobjektes ein wesentlich anderes ist. Bei der Umrißzeichnung steht der Umriß im Vordergrund des Interesses, und die eingeschlossene Fläche ist von ihm teilweise getragen, in dem anderen Falle dagegen ist es die gleichmäßig schwarze Fläche, die ihrerseits Träger des Umrisses ist und ganz in den Vordergrund des Interesses tritt. Und nachdem wir hier bei dem Schattenriß darauf aufmerksam geworden sind, sehen wir nun leicht, daß zwar nicht bei der durch Umrisse gegliederten, aber bei der schattierten Zeichnung schon Ähnliches vorliegt.

[1]) Selbst wenn man übrigens darauf ausgegangen ist, den gemeinsamen Gegenstand (also bei unserem Beispiel den Lehrer) in seinen räumlichen Formen so vollkommen wie möglich wiederzugeben, wird man sich bei der »Umgebung« doch damit begnügen, außer der Andeutung des Weges mit einem kleinen Strich, etwa den Schatten wiederzugeben, den der Mensch auf die Erde wirft, und damit die Erde selbst und durch den Verlauf dieses Schattens etwas von ihrer Formation. Aber die Umgebung, etwa soweit die Papierfläche reicht, mit derselben Vollkommenheit plastisch auszugestalten, wie die Person selbst, ist keineswegs erforderlich; ja eben hierdurch wird sie besonders als »Umgebung« gekennzeichnet. Denn eben hierdurch wird das Bildfeld dem Wahrnehmungsfeld des ruhenden Auges und dem Blickfeld der Aufmerksamkeit ähnlich, auf die sicherlich genetisch der Ursprung solcher »Umgebungsauffassung« zurückgeht.

Die Schattierung nämlich stellt die Fläche selbst — und je mehr sie durchgängig ist, desto entschiedener — in den Vordergrund des Interesses, und sie stellt sie als primäres Darstellungsmittel neben dem Umriß hin, und damit kommt auch hier ein, wie wir sagten, realistisches Darstellungsmittel in die Umrißzeichnung hinein, da die schattierte Fläche die wirkliche Erscheinungsweise des Körpers wiederzugeben sucht.

Dasselbe geschieht nun und in noch hervorragenderem Maße durch die Tönung oder Färbung der Fläche; in der Tat ist ja der Schattenriß nur ein Spezialfall solcher Tönung: in dem Moment, wo die Fläche getönt ist, ist sie selbst primäres Darstellungsmittel; und je mehr die Tönung sich der Färbung im Sinne der Farbwiedergabe nähert, um so mehr ist auch sie wieder ein realistisches Darstellungsmittel [1]).

Durch die Schattierung, mit und ohne Farben in gleicher Weise, wird natürlich überdies die Fläche des primären Bildobjektes aus einer unbestimmten eine mehr und mehr bestimmte. Genauer gesagt, sobald die Schattierung aus dem Stadium des Andeutens herausgetreten, die Fläche also als durchgearbeitet gemeint ist, ist sie, gleichgültig ob voller feinster Details oder nicht, eine bestimmte, so wie eine auf die Entfernung, aufs Große hin gearbeitete Statue, trotz des Mangels an feiner Detailarbeit, bestimmte Körperformen darstellt [2]).

Es drängt sich nun die Frage auf, wie es mit der Farbe des primären Bildobjektes bei einer Zeichnung eigentlich ist, ob man sagen soll, daß dieselbe die Farbe der Zeichnung selbst, oder daß sie unbestimmt wie die Flächenkrümmung bei der Umrißzeichnung ist. Ich glaube unbedingt das erstere; erst sekundär oder tertiär stellt natürlich dieses Bildobjekt seinerseits einen farbigen Gegenstand dar, aber dann nicht einen Gegenstand von unbestimmten, sondern nur von mehr oder weniger unbekannten Farben. Darauf kommen wir sofort zurück; wir müssen nur zuvor noch kurz das primäre Bildobjekt der Plastik beschreiben.

Man kann in gewissem Sinne sagen, durch Verwendung natürlicher Schatten an Stelle der künstlichen geht die Zeichnung in das Relief über. Dann ist damit zum Ausdruck gebracht, daß das Fernbild, wie es Hildebrand nennt, das schattierte Bild ohne stereoskopischen Effekt, wie es beim einäugigen Sehen oder eben beim Sehen aus großer Ferne auftritt, das eigentlich primär Darstellende bei dem

[1]) Daß bei der getönten Zeichnung — und vollends bei dem Gemälde — der Umriß als solcher ganz in Fortfall kommen kann, sahen wir schon bei dem Schattenriß, ebenso die Konsequenzen, die das für das Bildobjekt mit sich bringt.

[2]) Woran man erkennt, daß eine Zeichnung so »gemeint« ist, das ist eine Frage der kommunikativen Mitteilung, die uns hier nichts angeht.

Relief ist [1]). So wie die Linie der Umrißzeichnung nämlich erst ihrerseits die eingeschlossene Fläche darstellt und von der weißen Papierebene dann partielle Erfüllung erfährt, so stellt das schattierte Fernbild, das im Vordergrunde des Interesses steht und den Ausgangspunkt der Apperzeptionssynthese zu bilden hat, eine eigenartig gekrümmte Flächenform dar; und diese Intention erfährt nun bei dem Relief (zum Unterschied von der bloßen Zeichnung) eine (mehr oder weniger) weitgehende Erfüllung [2]). Indes ist zu beachten, daß es sich hier noch nicht um eine Darstellungsfunktion im engeren Sinne handelt. Denn diese hebt vielmehr erst bei dem so zu stande gekommenen Reliefgegenstand an; das primäre Darstellungsobjekt dieses Kunstwerkes ist nämlich offenbar die, hier reliefartig abgeflachte, Körperoberfläche in ihren wirklichen Krümmungsverhältnissen.

Was nun endlich die Vollplastik anbetrifft, so geht sie nach Adolf Hildebrand [3]) aus dem Relief hervor, wie dieses aus der ebenen Zeichnung; oder besser: die Vollplastik geht im Grunde selbst aus der Zeichnung hervor, insofern auch bei ihr jenes »Fernbild« Ausgangspunkt der Gesamtapperzeption sein soll, und indem die von ihm ausgehenden Intentionen in der plastischen Natur des Kunstwerkes immer und immer eine volle Bestätigung und Erfüllung finden und dieses Fernbild in dem resultierenden Ganzen auch sozusagen das herrschende Moment bleibt. Indes können wir diese Streitfrage außer Betracht lassen, da uns hier nur das primäre Bildobjekt interessieren soll und dieses erst von diesem, sich so konstituierenden Ganzen dargestellt wird. Und zwar scheint es mir unabweislich, zuzugestehen, daß die Vollplastik insofern eine völlig einzigartige Stellung einnimmt, als bei ihr dieses (primäre) Bildobjekt, nicht identisch, aber gleich dem darstellenden Gegenstande ist. Solange dieselbe »Skizze« ist, also Andeutungen enthält, ist das Bildobjekt natürlich auch hier in vielen Punkten ein »unbestimmtes«, wie bei der Zeichenskizze, während das Darstellende ein bestimmtes ist, wenigstens im Sinne der früher be-

[1]) An diesem Fernbild tritt, wie wir schon in dem ersten Artikel (S. 103) erwähnten, der Umriß in den Vordergrund des Interesses, da es in erster Linie den gemeinten Gegenstand kenntlich macht, ja ihn allein schon kenntlich machen könnte.

[2]) Eine davon liegt in dem Tiefensehen des zweiäugigen Wahrnehmens; aber auch diese ist noch nicht letzte Bestätigung, sondern fordert ihrerseits noch Bestätigungen durch Seitenansichten in eigenartiger Verbindung mit Bewegungswahrnehmungen. Hierüber und auch über die verwandten Probleme der Wahrnehmungssynthese hat Husserl schon eingehendere Untersuchungen gemacht, die er in einer Vorlesung im Sommer 1904 vorgetragen hat. Auf diese Vorlesung geht auch die erste Scheidung des »Bildobjektes« vom »Bildsubjekt« zurück, wenn auch das Bildobjekt allerdings anders beschrieben wurde.

[3]) A. a. O. S. 99.

schriebenen »Typenauffassungen«, und dann besteht auch nicht eine derartige Übereinstimmung; sobald es sich aber um ein ausgeführtes plastisches Kunstwerk handelt, scheint mir eine solche in der Tat vorzuliegen. Man könnte auch hier wieder fragen, ob nicht die Farben vielleicht dem Bildobjekt, wenn auch als unbestimmte, zugehören, ohne natürlich »gegeben« zu sein; aber ich glaube, daß man auch hier diese Frage verneinen muß.

Wenn wir also bei der Umrißzeichnung sagten, daß die Wiedergabe einer Linie durch eine (ihr gleiche) Linie die »adäquate« sei, aber durch die zugehörige Fläche dort doch ein Moment inadäquater Darstellung hineinkam, so haben wir hier bei der Vollplastik in der Darstellung einer Oberfläche durch eine Oberfläche, die ihr gleich ist, ein wirkliches Beispiel »adäquater« Darstellung[1]). Wir haben dabei, wie ersichtlich, unseren Terminus »Darstellung« so orientiert, daß wir erst da von »Darstellung« sprechen, wo sich ein im Raum Erstreckendes konstituiert. Und zwar deshalb, weil dies die erste Stufe ist zur Konstitution der Körperlichkeiten oder der Dinglichkeiten, die bei den zur Behandlung stehenden »darstellenden« Künsten im Gegensatz zu den nicht-darstellenden wiedergegeben werden. Malerei, Zeichnung und Relief geben diese also, im Gegensatz zur Vollplastik, inadäquat, die Malerei aber gibt über sie hinaus noch die Farben[2]).

Mit diesem primären Bildobjekt aber hat es natürlich nicht sein Bewenden. Dasselbe ist zunächst vor allem nun aufzufassen im Sinne einer bestimmten Persönlichkeit, »des Lehrers«. Und dies impliziert eine große Zahl weiterer »Darstellungen«, nämlich ein ganzes System von konstituierenden Gegenstandsseiten, die in eigenartigen Adhärenzverhältnissen stehen (einander »tragen«), und diese werden hier, wie wir sofort sehen werden, alle zu eigenartigen Darstellungsweisen. Sofern diese eben nur implizite in der (leeren) Auffassung »als Lehrer« enthalten wären, brauchten wir sie hier nicht weiter zu verfolgen. Aber unter diesen treten stets einige als explizite mitgemeint und mitdargestellt hervor, und auf diese müssen wir näher eingehen.

Davon, daß das »Unbestimmte« aufzufassen ist im Sinne von »Bestimmtem«, wollen wir hier ganz absehen. Aber insofern jene unmittelbar dargestellte Fläche aufzufassen ist als »Vorderansicht«, impliziert dieselbe eine »Rückansicht«, und insofern sie z. B. bei einem »Knie-

[1]) Auch die Wiedergabe der Farbe in der Malerei ist natürlich nicht in dem Sinne »adäquat«, da die »wirkliche« Farbe der »wirklichen« Fläche nicht die wiedergegebene ist.

[2]) Die hervorragende, grundlegende Bedeutung der räumlichen Ausdehnung für die Konstitution der Körperlichkeit kommt schon in der alten Anschauung zum Ausdruck, daß die Ausdehnung das Wesen der Substanz ausmache.

bild« »Stück der Vorderansicht« ist, impliziert[1]) sie ein ergänzendes Stück[2]). Natürlich ist keineswegs Forderung des ästhetischen Gegenstandes, diese implizite mitgemeinten Stücke etwa so deutlich wie möglich sich in der Phantasie zu ergänzen, sondern sie sind nur zum Teil und nur unter besonderen Umständen überhaupt und auch dann stets nur in leerer Anschauung explizite mitgemeint.

Wenn z. B. die Person oder der Gegenstand vor einem Spiegel oder einem Zuschauer stehend dargestellt ist, dann kann eventuell die uns abgewandte Seite eine derartig aus dem bloß Möglichen, bloß Zugehörigen hervortretende Bedeutung erlangen.

Insofern jene Fläche des primären Bildobjektes »Oberfläche« ist, wird in ihr und durch sie auch der Körper mit seinen zugehörigen möglichen »Innenansichten« dargestellt. Von diesen kommen ebenfalls unter Umständen einige für den ästhetischen Gegenstand wirklich in Betracht; z. B. die Ansichten der (nackten) Glieder unter dem Gewand, soweit sie sich auf ihm abzeichnen.

In allen genannten Fällen handelte es sich bisher noch um an sich visuelle Merkmale, die infolge einer gewissen Zugehörigkeit der direkt dargestellten Ansicht adhärierten[3]). Jetzt kommen wir nun noch zu einer großen Zahl nicht-visueller Eigenschaften, die ihrem Wesen nach in einem Bilde überhaupt nur indirekt zur Darstellung kommen können.

In der Auffassung als Körperoberfläche liegt zunächst vor allem noch eine Vielheit möglicher Tastwahrnehmungen. Von diesen kann bei der ausgeführten Zeichnung und vollends bei dem gemalten Porträt beispielsweise das Rauhe und Wollige des Kleiderstoffes, das Glatte,

---

[1]) Dies »implizieren« ist auch noch von dem verschieden, was wir bei der Musik gelegentlich schon anführten, wo beispielsweise der einfache, gehaltene Ton seine Hälften und sonstigen weiteren Teile »implizierte«; denn diese Teile sind wirklich realiter darin enthalten, während man dies nur von eventuell gliedernden Linien, aber nicht von den Flächenkrümmungen und Körperformen sagen kann.

[2]) Wiederum hiervon zu scheiden hat man, streng genommen, daß die als »Vorderansicht« aufgefaßte Fläche die Gesamtoberfläche, deren Vorderansicht sie ist, darstellt.

[3]) Man kann dies am besten einer bloßen, nicht-harmonisierten Melodie vergleichen, die auch »im Sinne« einer gewissen Tonart aufgefaßt wird, und diese leere Auffassung kann durch ein Phantasiebild der harmonischen Akkorde in der gleichen Weise »erfüllt« werden, wie dort die Auffassung als Personenumriß, und doch ist das Phantasiebild nicht gefordert. Dieses Phantasiebild kann nun durch Hinzufügung des wirklichen Akkordes reales Leben erhalten, ist also nach der Richtung hin leicht einer Vervollkommnung fähig, und doch verwendet man auch heute noch mitunter die pure und unharmonisierte Melodie, beispielsweise zu Beginn einer Fuge; — ein Zeichen dafür, daß man sie gerade so, in ihrer Schlichtheit, haben will, daß sie gemeint ist mit der bloßen, leeren Tonartsauffassung.

Leichte des Rohrstockes und das Warme, Weiche des Handrückens zur Hervorhebung gelangen, und unter Umständen in der intensiven und eigenartigen Weise, daß man jene Eigenschaft geradezu zu »sehen« »meint«, so z. B. die Weichheit eines mit Liebe gemalten Pelzes, die strahlende Hitze eines glühenden Eisens in einer Schmiede und dergleichen. Aber zum Wesen der Körperlichkeit gehört auch weiterhin die Möglichkeit akustischer Wahrnehmungen, und auch von diesen werden mitunter einige als mitgemeint und dem ästhetischen Gegenstand wesentlich hervorgehoben, z. B. das Angstgeschrei, das durch einen verzerrt geöffneten Mund, die weichen Töne, die durch einen Geigenspieler, oder im Falle unseres Beispieles wohl auch die Worte, die durch den sprechend geöffneten Mund in Verbindung mit der ganzen Stellung zur Darstellung kommen. Es ist leicht zu sehen, daß ebenso auch der Duft einer Frühlingslandschaft durch blühenden Flieder, Morgentau und Sonnenschein dargestellt werden kann.

Von all den Eigenschaften also, die das Wesen der Körperlichkeit im Sinne der Weltauffassung des gewöhnlichen Lebens ausmachen, und die sämtlich implizite in dieser Auffassung »als Körper« enthalten sind, kann also bald die eine, bald die andere besonders hervorgehoben sein, ja allgemein wird stets eine mehr oder weniger große, aber wie gesagt variierende Skala von in verschiedenem Grade derartig hervorgehobenen Eigenschaften zu solch indirekter Darstellung kommen. Doch ist festzuhalten, daß es die Eigenschaften des Körpers der gewöhnlichen Weltauffassung, aber nicht der naturwissenschaftlichen, sind, die derartig zur Darstellung kommen, also nicht Celsiusgrade, Wärmekoeffizienten, Leitfähigkeiten für Elektrizität, und noch weniger die konstituierenden Eigenschaften der Gegenstände der mechanisch-atomistischen Weltanschauung.

Hierzu kommt noch eine ganz neue Klasse indirekter Darstellungen, welche die Auffassung im Sinne solcher Körperlichkeit voraussetzt, das ist zunächst die Darstellung von Bewegung durch eine Stellung; und man sieht ohne weiteres, wie mittels der Bewegung wiederum eine, gleichsam hinter ihr stehende, Kraft und hinter der Kraft ein Wille, hinter dem Willen ein Gedanke oder ein Gefühl, das zu dieser Willenshandlung treibt, das in der Bewegung sich äußert, vielleicht ein Affekt und mittels dessen dann der Grundcharakter, aus dem er hervorgewachsen ist, und endlich das Leben, die Seele des Menschen selber, als die große, umfassende Einheit für all diese Lebensäußerungen zur Darstellung kommen kann. All dieses liegt ebenfalls in jener Auffassung »als Lehrer«, insofern dieselbe eben die Auffassung als lebendes Wesen und speziell als Mensch impliziert; und auch von diesen, deren gegenseitige Adhärenz (deren Träger

verhältnis) wir hier andeuteten, kann bald das eine, bald das andere hervorgehoben werden.

Dazu kommt endlich drittens das, was den ästhetischen Gegenstand zur Darstellung jener individuellen Persönlichkeit macht, die Auffassung als »dieser Lehrer«, worin liegt, daß es ein in dem Kausalzusammenhang der Wirklichkeit stehender Mensch ist mit eindeutiger Vergangenheit und Zukunft nach all den bisher angeführten Richtungen hin, in seinem körperlichen und in seinem geistigen Leben.

Während wir nun aber die Körperlichkeit und das Leben in die gegebene Skizze, das Gemälde, die Plastik hineinsehen können, ist dies anscheinend mit der individuellen Persönlichkeit nicht mehr möglich, denn es ist ja eben der Sinn dieser Individualität, draußen in der Wirklichkeit irgendwo zu existieren. Und so hat auch Husserl gelegentlich [1]) dem »Bildobjekt« den Gegenstand dieser Auffassung als »Bildsujet« gegenübergestellt. In der Tat, wenn wir ein Bild in diesem Sinne als Porträt oder eine Landschaft als Wiedergabe auffassen, so blicken wir vergleichend neben dem Bilde auf das Urbild in der Wirklichkeit, erinnern uns des Anblicks jener Landschaft und stellen die Person, die das Bild darstellen soll, womöglich demselben leibhaftig gegenüber und sehen »durch« das eigentlich dargestellte Bildobjekt hindurch oder gar neben demselben auf jenes in ihm zur Darstellung kommende und letzten Endes gemeinte Bildsujet. Aber damit haben wir offenbar das überschritten, was wir in unserem ersten Aufsatz als rein ästhetische Geisteshaltung beschrieben; ein Porträt als reiner ästhetischer Gegenstand fordert also nicht ein Hinblicken auf ein derartig außerhalb stehendes Wirkliches, so daß also in diesem engsten Sinne kein Kunstwerk »Porträt« ist, während in einem weiteren Sinne es wieder alle Kunstwerke gleicherweise sind, ob sie nun nach der Phantasie oder einem wirklichen Menschen, naturgetreu oder frei, gemacht sind.

Sehen wir aber auch von dem Bildsujet ab, so geht doch aus unseren Ausführungen hervor, daß mit einer solchen Zweiheit von Gegenständen, von der wir, der üblichen Anschauung folgend, ausgingen, in keiner Weise auszukommen ist, sondern daß auch schon in einer derartig primitiven Skizze, wie einer Umrißzeichnung, stets ein ganzes System von untereinander abhängigen Gegenständlichkeiten enthalten ist, die in mehr oder weniger indirekter und in jeweils verschiedener Weise zur Darstellung kommen. Auf die Arten dieser Darstellungen näher einzugehen, ist hier nicht der Ort, wir müssen uns begnügen, sie aufgeführt zu haben; doch wollen wir nun noch,

[1]) Vgl. S. 439, Anmerkung 2.

um einen Überblick zu geben, die verschiedenen Gesichtspunkte zusammenstellen, nach denen man überhaupt Arten von »Darstellungen« scheiden kann. Die Scheidungen, die sich hier vornehmen lassen, kann man anknüpfen an:

1. Die Mittel der Darstellung.
2. Die dargestellten Gegenstände.
3. Das Verhältnis der beiden, und zwar das äußere oder das innere.
4. Den Charakter der Darstellung.

1. Die Mittel der Darstellung sind bald komplexe, wie bei Oper und Drama, bald einfache, wie bei der Umrißzeichnung; und die einfachen sind bald rein-akustisch, bald rein-visuell u. s. w., und letztere wiederum können bald unzeitlich, wie die Zeichnung, bald zeitlich, wie Mimik und Tanz sein. Aber Mittel der Darstellung ist, wie wir gesehen haben, nicht nur etwa die Linie bei der Umrißzeichnung, sondern auch das primäre Bildobjekt, und dies ist bald ein unbestimmtes, wie bei der skizzenhaften Behandlung, bald aber auch ein bestimmtes u. s. w.

2. Bei den Gegenständen der Darstellung hat man vor allem zu unterscheiden, ob letzten Endes Naturobjekte gemeint sind oder nicht; die Fälle letzterer Art, wo, wie bei der Musik, etwa bloß »Stimmungen« zum Ausdruck kommen, haben wir in unseren engeren Begriff von »Darstellung« gar nicht eingeschlossen. Sehen wir von diesen ab, so haben wir wiederum zu trennen, ob die Gegenstände rein-visuelle sind, oder ob gewisse taktile oder akustische Merkmale u. s. w. wesentlich mit zur Darstellung kommen, weiterhin, ob die Gegenstände als ruhende oder bewegte, leblose oder gar beseelte und von Gedanken, Gefühlen und Wollungen erfüllte gemeint sind.

3. Die für uns wichtigsten Unterscheidungen knüpfen indes an das Verhältnis der Darstellungsmittel und dargestellten Gegenstände an. Dies ist, rein objektiv betrachtet, bald ein kausales oder räumliches Zugehörigkeitsverhältnis, bald ein Ähnlichkeitsverhältnis; und faßt man diese zusammen als die Fälle, wo der Gegenstand durch seine Erscheinungsform zur Darstellung kommt, so kann man die Fälle gegenüberstellen, wo er durch seine Ausdrucksform zur Darstellung kommt. Und dann kann man weiterhin vor allem unterscheiden »vollkommene« und »unvollkommene« Darstellungen, je nachdem etwa ein Schauspieler eine Bewegung gut oder schlecht wiedergibt, und anderseits »angemessene« und »unangemessene«, je nachdem eine Bewegung durch eine Bewegung, z. B. durch eine Gebärde oder durch ein ruhendes Bild (eines ausgewählten Momentes) repräsentiert wird, wo dann letzteres seinem Wesen nach eine »unangemessene«, wenn auch noch so vollkommene Wiedergabe ist. Und man kann

weiterhin noch unterscheiden, ob ein Gegenstand direkt (primär) oder indirekt (sekundär, tertiär u. s. w.) zur Darstellung kommt. Psychische Momente z. B. sind ihrem Wesen nach überhaupt nur indirekt (durch ihre Äußerungen) darstellbar.

4. Nach dem Charakter der Darstellung endlich kann man bei dem Teilgegenstand unterscheiden, ob er gemeint, etwa gar hervorstechend in erster Linie gemeint ist oder nur »mitgemeint« u. s. w. (also je nach dem »Gewicht« oder dem »Interesse«, das dem Gegenstand zukommt). Vor allem aber unterscheiden sich »bildliche«, »symbolische« (und »allegorische«) Darstellungen nach diesem Gesamtcharakter.

b) Der ästhetische Gegenstand einer Skizze.

Wiederum in aller Kürze, nur um einen Überblick über die gesamte Konstitution eines solchen ästhetischen Gegenstandes zu bekommen, wollen wir jetzt das, schon in dem vorangehenden benutzte, Beispiel der Bleistiftskizze, die ein Kind von seinem Lehrer mit wenigen Umrißlinien macht, im Zusammenhang durchsprechen und dabei besonders auf einige bisher nicht zur Erwähnung gekommene Momente noch hinweisen. — Die Gestalt sei in Profilstellung dargestellt, die rechte Hand vorgestreckt, der Zeigefinger weist nach unten, etwa auf das vor ihm stehend gedachte Kind mit Worten wie: »Sollst du das?« Der Rohrstock, den er unter dem linken Arm hat, ragt hinten hervor. — Diese Beschreibung soll zur Orientierung dienen in Ermangelung einer Reproduktion, sie ist aber zugleich ein Beispiel für eine naive Beschreibung, wie sie vom Standpunkte des gewöhnlichen Lebens und für praktische Zwecke das Nächstliegende ist. Wenn wir jetzt phänomenologisch beschreiben sollen, so werden wir etwa folgendermaßen sagen müssen.

Gegeben ist eine lineare Figur in sinnlicher Lebendigkeit, die, mannigfach gegliedert, ein Ganzes bildet dadurch, daß sie einen Gegenstand und zwar eine Persönlichkeit bildlich darstellt. Wir können nebenbei feststellen, daß dieselbe ein Gewirr mannigfachster gerader und krummer Linien sein würde, sofern sie aufzufassen wäre ohne Darstellungsfunktion als Komplex solcher »Typen«, wie wir dies vorher beschrieben; bei reiner Analyse des gemeinten Gegenstandes finden wir dies nicht. —

Wiederum können wir sagen, was wir beschreiben, ist das »Gegenstandsfeld« der ästhetischen Meinung zum Unterschied von dem — zufälligen, subjektiven Schwankungen unterworfenen — Blickfeld der Aufmerksamkeit, da es uns nicht darauf ankommen kann, all die Erinnerungsbilder an andere Skizzen, an unsere einstigen Lehrer u. s. w., die bei dem Anblick notwendig (nämlich naturgesetzlich not-

wendig) auftauchen, in die Beschreibung aufzunehmen, wie das bei empirisch-psychologischer Selbstbeobachtung in der Tat der Fall sein würde.

Das erste, was wir konstatieren, ist, daß das Ganze ein räumlich Ausgedehntes ist; wie der musikalische und der poetische Gegenstand zeitlich ausgedehnt waren. Wir sagten schon bei der Mäanderlinie, daß die einzelnen Linienstücke sich in der Ebene aneinanderreihen, wie die einzelnen Töne in der Zeitkontinuität. — Aber diese anscheinende Selbstverständlichkeit birgt Schwierigkeiten nach zwei Richtungen hin.

Erstens nimmt alles, insonderheit aber was im Raum existiert, nach der allgemeinen Anschauung an der zeitlichen Ausdehnung teil; während man die Umkehrung des Satzes nicht in derselben Weise behaupten würde. Es fragt sich also, ob die ästhetischen Gegenstände der Raumkünste hiervon wirklich eine Ausnahme machen. Offenbar nur dem Anschein nach, denn tatsächlich sind es ja ideale, also nicht »im Raum« existierende Gegenstände. Und auch wenn sie realisiert sind, bleibt die Meinung auf das ideale Identische gerichtet, oder vielmehr gerade dann ist eine wirkliche fundierte »Meinung« darauf gerichtet. Daß sie ferner auch nicht in dem Sinne wie Bewegungen oder Vorgänge, in dem Sinne wie Musik und Poesie ihrem Wesen nach zeitlich ausgedehnt sind, ist ebenfalls klar. Wohl zu unterscheiden davon ist, daß sie unter Umständen Zeit »darstellen«, wenn nicht in dem prägnanten Sinne des Wortes in einer dargestellten Bewegung, so notwendig und immer, insofern sie existierende, an der zeitlichen Erstreckung teilnehmende Dinge darstellen.

So ist auch in diesem Falle eine Bewegung und mit ihr ein Zeitverlauf, eine Persönlichkeit und mit ihr ein Stück ihrer Lebenszeit dargestellt; aber diese Zeit ist auch nicht einmal die eine wirkliche Zeit, wie wir sehen werden. Wir wollen uns im Moment damit begnügen, zu sagen, sie ist die Zeit, die jener dargestellten Persönlichkeit zugehört. — Um ihrer Teilnahme an der räumlichen Ausdehnung willen aber kommt solchen Gegenständen also durchaus keine zeitliche Ausdehnung zu. Übrigens steht dieses Phänomen keineswegs allein, sondern wir können auf die ganze Sphäre der geometrischen Gegenstände hinweisen, die ebenfalls ihrem Wesen nach räumlich ausgedehnt, aber unzeitlich sind; wir werden auf diese Verwandtschaft am Schluß der Abhandlung zurückkommen.

Dies führt uns nun auf den zweiten Punkt, der Schwierigkeiten birgt, das ist die räumliche Ausdehnung selber. Auch hier hat man natürlich zu unterscheiden den darstellenden und den dargestellten Raum. Nach der üblichen Anschauung wären sie beide »Teile« des

wirklichen Raumes, der darstellende — hier zweidimensionale — wird ohne weiteres als ein Teil desselben angesprochen werden, und der dargestellte ist eben dargestellter, gemeinter, wirklicher Raum. So sehr es aber auch den üblichen Anschauungen widerspricht, so geht aus dem Zusammenhang unserer Untersuchungen doch, wie ich glaube, ohne weiteres klar hervor, daß die darstellende zweidimensionale Linienzeichnung so wenig wie ein geometrisches Liniendreieck dem Raume der Wirklichkeit zugehört. Aber selbst der dargestellte Raum ist zunächst nur ein Raum nach dem Typus des wirklichen; in dem Falle eines Porträts freilich, wie der vorliegende gedacht ist, scheint es unzweifelhaft, daß mit der individuellen, wirklichen Person auch der eine, wirkliche Raum mitgemeint sei; aber wir erwähnten schon, daß das Porträt im engsten Sinne kein ästhetischer Gegenstand ist.

Wie bei den anderen Künsten finden wir auch hier, wie wir gleichfalls schon erwähnten, um den Kern des eigentlich gemeinten ästhetischen Gegenstandes herum eine mitgemeinte Umgebung, zunächst im Sinne von räumlicher Umgebung, und zwar können wir unterscheiden eine engere, die sich etwa so weit erstreckt, wie der unmittelbare Machtbereich der Person (der Arme und etwa des Stockes) reicht, so weit der Schatten sich erstreckt und so weit etwa eine zweite Person entfernt sein darf, die mit der ersten eine gemeinsame »Gruppe« bildet; und eine weitere, die das ganze Stück umfaßt, das bei der vollständigen Darstellung der »Szene« ausgefüllt würde und beispielsweise das Schulzimmer oder die Straße darstellte; denn es ist offenbar, daß dieses Bild ein künstlerisch unselbständiges ist, wie etwa eine »Studie«, und die Vervollständigung durch weitere Darstellung heischt. Diese engere und weitere Umgebung ist im vorliegenden Falle durch keinen Strich »gezeichnet«, ist aber doch in dem unbezeichnet gebliebenen weißen Papier zur Darstellung gebracht, in eben der unbestimmten Weise, wie es intendiert war. — Anders ist es, wenn man beispielsweise die den Schatten werfende Sonne, die außerhalb des Bilderrahmens stehen würde, ebenfalls zur mitgemeinten Umgebung rechnet, denn sie wäre als außerhalb des Bildes mitgemeint und nur indirekt dargestellt; indes werden wir darauf an anderer Stelle zu sprechen kommen.

Wir fassen jetzt den Kern des Bildes, die gezeichnete Gestalt des Lehrers näher ins Auge. Dies ist ein ästhetischer Gegenstand, in dessen Struktur wir wiederum am besten einen Einblick gewinnen, wenn wir erst seine Gliederung in Stücke und dann seinen Aufbau aus den mannigfachen, konstituierenden »Seiten« ins Auge fassen. — Eine »rhythmische« Gliederung gibt es hier offenbar (bei unserer Betrachtung zum ersten Male!) nicht mehr; die »sinngemäße« Gliede-

rung steht unter dem Einfluß erstens der früher erwähnten gewöhnlichen Typenbildung (ein »kreisähnliches Gebilde« ist etwa der Kopf, eine »gerade Linie« wäre z. B. der Stock) und anderseits und vor allem unter dem Einfluß der Bildung von Darstellungstypen (»Stock«, »Rücken«, »Arm« u. s. w.). Beides ist prinzipiell unabhängig, wenn es auch einzeln zufällig sich deckt, wie bei dem Stock. Diese Gliederung läßt sich bis zu gewissen kleinsten Stücken[1]) fortsetzen, aus denen das Ganze gleichsam zusammengefügt ist. Diese sind aber nicht etwa von einer objektiv gleichen Größe, vielmehr ist einerseits die Gesamtheit des Stockes ein letztes, nicht weiter gegliedertes Element, und anderseits der Zeigefinger oder selbst seine beiden Hälften, die bei der Biegung deutlich zum Vorschein kommen. Dagegen ist der übrige Teil der Hand wiederum ein nicht weiter gegliedertes Ganze; dasselbe enthält nur implizite die Finger und deren Glieder als weitere Teile in sich, ähnlich wie wir das auch von dem Triller oder dem Einzelton sagten. Tatsächlich aber in wiederum anderer Weise. Denn der Triller enthält seine Teile in sich, nur nicht als selbständig aufgefaßte, der Einzelton enthält sie nur der Möglichkeit nach, in keiner Weise aber als gemeinte in sich; jene nicht weiter gegliederte Hand aber enthält die Finger nicht real, wie der Triller, und doch als gemeint in sich, denn sie ist gemeint als »normale« Hand. Also auf der Darstellungsfunktion beruht hier ein Implizieren eigener Art.

Seine Einheit nun erhält ein solches Ganze niederer oder höherer Ordnung ebenfalls von dem Gegenstand, den sie gemeinsam darstellen, ebenso wie die Einheit der Buchstaben in einem Worte auf der gemeinsamen Bedeutung beruhte.

Hatten wir aber auch keine räumliche Rhythmik, so fehlt es doch nicht an einem räumlichen Grundmaßstab, der sich in gewisser Weise der »Rhythmuseinheit« oder »Takteinheit« vergleichen läßt, insofern nämlich, als er eben Grund- und Vergleichsmaßstab ist, wenn er sich auch nicht regelmäßig wiederholt. Dies ist nun in diesem Fall — und vielleicht immer, wenn auch nicht immer so direkt — die menschliche Größe; und wenn sonst noch etwas auf dem Bild dargestellt wäre, Kinder, Schulbänke, das Zimmer selbst, so würde dies alles an dieser gemessen werden. Neben der Gesamtgröße kann als Untermaßstab die Hand- oder Gesichtsgröße auftreten, und als übergeordneter könnte gegebenenfalls die Zimmerhöhe oder (selb-

[1]) Daß solche kleinsten Elementarbestandteile »letzte« und »einfache« insofern sind, als weitere Aufteilung keine Vereinfachung mehr mit sich bringt und weitere Zerlegung oder Gliederung nicht von dem ästhetischen Gegenstand gefordert wird, betonten wir schon mehrfach.

ständiger) die Größe eines Baumes fungieren. Dazu kommt aber die Existenz gewisser Beziehungsgrundrichtungen, ich meine die Vertikale und Horizontale, oder auch die zwei Horizontalen, die von vorn nach hinten und die von links nach rechts gehende, wie wir dies auch schon bei der angewandten Kunst gefunden haben. Wir verglichen sie der Beziehung einer Melodie auf die Tonika in Betreff des ihrer Tonart zugehörigen Dreiklangs [1]). Da nun in unserem Falle die Senkrechte und auch die Links-rechts-Horizontale wenig ausgeprägt ist, die Tiefenhorizontale aber ganz fehlt, so gleicht das Gebilde einer primitiven Melodie, die noch keine ausgebildete Tonika, etwa schon einen Grundton, aber kein Tongeschlecht in unserem Sinne hat. Doch ist zu beachten, daß diese Bemerkung nichts von einer Wertung enthalten soll, sondern nur feststellt, wie der Gegenstand gemeint ist. Etwas anderes ist es, wenn sich herausstellt, daß Kunstwerke den Tiefenraum ausdrücklich darstellen wollen; dann kann die Frage auftreten, wie weit sie ihr Ziel erreicht haben. Ob das eine Ziel künstlerisch höher zu werten ist als das andere, dies zu diskutieren gehört jedoch vollends nicht mehr in den Rahmen unserer Abhandlung.

Damit sind wir nun schon eingetreten in die weitere Frage nach der inneren Struktur; diese ist hier, wie wir schon sahen, ungemein kompliziert, trotzdem dies ein relativ noch sehr einfaches Beispiel aus dem Gebiete darstellender Kunst ist.

Wir haben gewissermaßen eine Schachtelstruktur von Darstellungsform und Darstellungsinhalt, wo jedesmal von neuem der dargestellte Inhalt seinerseits wieder Darstellungsform für einen neuen dargestellten Inhalt ist. Wir können uns hierbei auf die Voruntersuchung berufen. Als das primär Darstellende, das selbst nicht Dargestelltes und insofern reine Form ist, muß man danach die Umrißlinie ansehen [2]). Und wir sahen, wie dieser Umriß zunächst die (umrissene) Fläche darstellt, wie diese Fläche als Vorderansicht die gesamte Oberfläche (inklusive der Rückansicht) darstellt u. s. w., bis wir schließlich zu »dem Lehrer« als dem letzten Darstellungsinhalt kamen, der selbst nur noch eine Darstellungsfunktion übernehmen könnte, sofern er als (»symbolischer«) Repräsentant »der Pedanterie« oder dergleichen gemeint wäre; doch sehen wir davon ab.

Diesem eigenartigen Ganzen und unter Umständen seinen Teilen adhärieren nun aber noch mannigfache »Charaktere«, z. B. das »Schwäch-

[1]) Auch dort handelte es sich nicht um die Beziehung auf einen, beziehungsweise drei konkrete Töne der Melodie selbst, sondern um die Beziehung auf ein außerhalb, gewissermaßen über dem Ganzen Stehendes.

[2]) Natürlich ist dieses Ganze nicht »stofflose Form«. Daß es auch nicht letztes (Stoff-) Element ist, sahen wir schon.

liche«, das zunächst physische Eigenschaft des Körpers ist, weiterhin aber auch dem Ganzen wie ein Gefühlscharakter anhaftet, oder das »Pedantische«, aber endlich auch das »Komische«, das natürlich in wesentlich anderer Weise der Adhärenz dem Ganzen verknüpft ist. Ja, in wieder ganz anderer Weise kann man endlich dem Bilde sogar den Charakter des »Übermütigen« zuschreiben, insofern es nämlich Ausdruck der übermütigen Laune des zeichnenden Kindes ist; so sagt man in der Tat, »das Bild hat etwas ganz Mutwilliges an sich«.

Diese Gesamtheit tritt nun, ähnlich wie wir das bei den anderen Künsten zeigten, auseinander, wenn wir die geforderte Interessenverteilung berücksichtigen. — Zunächst kommt den verschiedenen Teilen, den verschiedenen Stücken des Bildes eine verschiedene Betonung zu. So schieden wir schon unter diesem Gesichtspunkt die ganze umschließende Fläche bei der Umrißzeichnung als »Umgebung« im Sinne des Interessenhintergrundes von dem eigentlichen »Kern« des Bildes; und innerhalb dieses Kernes selbst kommt wiederum gewissen Teilen, beispielsweise dem Kopf und den Händen, eine derartige Bevorzugung zu; und zwar offenbar im Hinblick darauf, daß diese insonderheit beitragen zu dem, was man den »Ausdruck« des Bildes nennt, sowohl in dem engeren Sinne, wo es die ausgedrückten Vorstellungen, Gefühle und Wollungen bedeutet, wie auch in dem weiteren Sinne der »adhärierenden Stimmungen«. In der Tat ist es selbstverständlich, daß da, wo sich die Darstellungsfunktion sozusagen konzentriert, sich auch das Interesse konzentriert. Ob überdies dem »Psychischen« eine besondere Interessenbevorzugung zukommt, wollen wir dahingestellt sein lassen.

Was nun die Teile als »Seiten« anbetrifft, so ist daran zu erinnern, daß wir früher in erster Annäherung hatten sagen können, daß bei bildlicher Darstellung, im Gegensatz zu symbolischer durch Worte, nicht der Nachdruck des Interesses auf dem Dargestellten liege, sondern daß es sich im allgemeinen einigermaßen gleichmäßig zwischen Darstellendem und Dargestelltem verteile; und da es überdies allgemeine Forderung des ästhetischen Gegenstandes zu sein scheint, die »Form«, also hier insonderheit dies Verhältnis von Darstellendem und Dargestelltem ins Auge zu fassen, so unterstützt sich dies beides hier, im Gegensatz zu dem Fall der Poesie, gegenseitig. Natürlich kompliziert sich der Sinn dieser Forderung jetzt entsprechend dem Umstand, daß wir es nicht mehr mit einem Abbild und einem Abgebildeten zu tun haben, wie wir anfangs annahmen; doch würde es zu weit führen, darauf näher einzugehen.

Überhaupt ist eine Detailanalyse eines solchen Gegenstandes schon nicht mehr durchzuführen; diese hätte alle die kleinsten Elementar-

bestandteile noch einzeln zu analysieren, also etwa die Hand oder noch besser den Zeigefinger, und zwar isoliert nach Form, Darstellungsfunktion und Interessenverteilung, und sodann seine Beziehung zu dem Ganzen, die räumlichen, die Größen- und die funktionellen Beziehungen; sie hätte darauf aufmerksam zu machen, daß hier sogar ein eindeutiger Richtungssinn (die Richtung, in der er »vorgestreckt« ist) vorzuliegen scheint, und es würde sich fragen, ob dieser nur funktionell aufzufassen ist, also nur dem dargestellten Gegenstand zugehört, oder ob damit zugleich außerdem dem darstellenden Gegenstand selbst ein Richtungssinn als der »gemeinte« zuzuschreiben ist.

Es ist auch ohne weiteres ersichtlich, wie die entsprechende Analyse der ästhetischen Gegenstände der Malerei und Plastik verlaufen würde und wie solche Gegenüberstellung die charakteristischen Eigentümlichkeiten herausarbeiten ließe. Für unsere prinzipiellen Zwecke können wir uns mit Vorstehendem begnügen.

c) Das Wesen des »ästhetischen« Gegenstandes (als Gattung) im Gegensatz zu anderen Gegenständen.

Obwohl gerade hier, bei der Raumkunst, die Verwechslung des ästhetischen Gegenstandes mit dem Naturobjekt, wie wir sahen, besonders nahe liegt, brauchen wir wohl nach all dem, was wir im Vorstehenden ausgeführt haben, den Gegensatz der beiden nicht noch einmal besonders zu behandeln; noch weniger ist es hier erforderlich, zu zeigen, daß man von verschiedenen Wahrnehmungen »desselben« Gegenstandes reden kann, daß ein solcher also verschiedene »Ansichten« hat. Endlich überträgt sich wohl auch das, was wir über die Sphäre der »Irrelevanz« und die Sphäre der gattungsmäßigen Identität u. s. w. sagten, von selbst auf diese neue Kunstgattung. — Wir können daher sogleich dazu übergehen, das Resultat der ganzen Untersuchung zu ziehen, die für den ästhetischen Gegenstand charakteristischen Merkmale zusammenzufassen und ihn anderen Gegenständen gegenüberzustellen. Wir schieden zunächst das Naturobjekt (Marmorstatue, Symphonieaufführung u. s. w.) aus. Es ist vielleicht zweckmäßig, dieses hier jetzt, um es besser zur Abhebung zu bringen, mit einigen Worten kurz zu charakterisieren [1]).

Ein Naturobjekt im Sinne der Weltauffassung des gewöhnlichen Lebens ist offenbar ein Stück der Natur, ein Teil der einen, existierenden Wirklichkeit, d. h. ein räumlich und zeitlich bestimmtes, individuelles Ding, ein »Konkretum«, das eine gewisse Lebensdauer be-

[1]) Da das Naturobjekt noch nicht phänomenologisch durchforscht ist, kann es sich nur um eine vorläufige Abgrenzung und Charakterisierung handeln.

sitzt, dessen Identität wir bei räumlich-zeitlichen Veränderungen (Bewegungen) und bei mannigfachen anderen äußeren Veränderungen (der Beleuchtung u. s. w.) festhalten, das in dem Kausalzusammenhang der Wirklichkeit steht, den Charakter sinnlicher Lebendigkeit und den Charakter der »Wirklichkeit« besitzt. Es ist nie ein einfacher Gegenstand, sondern besitzt stets einen Komplex mannigfacher Eigenschaften, die ihm zu inhärieren scheinen; und zwar ist für diesen charakteristisch, daß er stets ein Komplex einer unbestimmten und insofern unbegrenzten Anzahl von Eigenschaften ist: wir müssen immer gewärtig sein, an ihm noch irgend eine andere Eigenschaft zu entdecken, und eben dies macht ihn zu dem uns selbständig gegenübertretenden »Ding«[1]). Diese das Naturobjekt konstituierenden Eigenschaften sind nun aber nicht alle unabhängig voneinander, sondern stehen in mehr oder weniger erkennbarer gesetzmäßiger Abhängigkeit, und zwar ist diese Abhängigkeit eine kausale und keine einsehbare. — Die auf ein Naturobjekt als individuelles Ding gerichtete Meinung ist natürlich durch die raumzeitlichen Bestimmungen allein schon eindeutig. Eine vollständige Wesensbestimmung solcher Gegenstände ist hingegen nie zu geben, nämlich eine solche, die alle die Eigenschaften des Gegenstandes, die nicht aufeinander zurückführbar sind, aufzählte. Ebensowenig ist er natürlich adäquat erfaßbar. Es sei noch hervorgehoben, daß die Eigenschaftsanalyse hier wesentlich auf einfache, erlebbare Momente wie Farbe, Temperatur, Rauhigkeit u. s. w. zurückführt (im Gegensatz zu dem naturwissenschaftlichen Gegenstand).

Das, was wir »wirkendes Kunstwerk« nannten, ist nun dieses Naturobjekt, angetan mit gewissen dem Marmor und den Tönen »an sich« fremden Eigenschaften wie »sanft«, »heiter«, »erhaben« u. s. w., die ihm — wenigstens nach der üblichen Anschauung — »eingefühlt« sind; indes wird nicht jedes Naturobjekt, dem wir solcherlei Eigenschaften zuschreiben, dadurch schon ein »wirkendes Kunstwerk«.

Wir wiesen schon darauf hin, daß es nichts Unerhörtes ist, neben den »Dingen« der Natur noch andere Gegenstände zu unterscheiden, da ja schon die Naturdinge der Naturwissenschaft etwas von Grund aus Verschiedenes sind. Wir erwähnten auch gelegentlich schon die »generellen Gattungsgegenstände«, aber wir können noch ein viel näher liegendes, insonderheit den Gegenständen der bildenden Künste nahe liegendes Beispiel anführen, das sind die geometrischen Gegenstände; wir wollen auch diese hier noch kurz charakterisieren, ehe wir zu den ästhetischen Gegenständen selbst übergehen.

[1]) Von dem generellen Naturgegenstand würde man sagen, er ist Funktion einer unbestimmten Anzahl von Variabeln; durch Substitution der entsprechenden bestimmten Werte erhält man hieraus dann das individuelle Naturobjekt.

Ein geometrischer Gegenstand ist — auch nach dem üblichen, vagen Sprachgebrauch — nicht gut als ein »Begriff« zu bezeichnen, weil er, wie z. B. das »gleichwinklige Dreieck«, seinem Wesen nach räumlich ausgedehnt ist, ein-, zwei- oder dreidimensional, mindestens aber wie der Punkt eine räumliche Lage besitzt. Trotzdem aber ist er natürlich nicht ein Konkretum im Sinne räumlich-zeitlicher Individualität; indem er nicht nur nicht zeitlich ist, sondern auch der Raum, dem er angehört, nicht der eine existierende Raum der Wirklichkeit ist. Ein solcher Gegenstand ist ausgedehnt und doch nicht real, er ist anschaulich, insofern er mit unserer Raumanschauung erfaßbar ist, und besitzt doch nicht die sinnliche Lebendigkeit eines »wirklichen«, wahrgenommenen Objektes. Er ist ein Abstraktum, auch insofern er von der unbegrenzten Zahl von Variabeln, die dem Naturgegenstand zukommen, nur eine bestimmte endliche Zahl besitzt. Und diese konstituierenden Eigenschaften sind ebenfalls, wie bei dem Naturobjekt, größtenteils abhängig voneinander. Aber diese Abhängigkeit ist hier nie eine kausale, sondern stets eine einsichtige; daher lassen sich jene Variabeln stets auf eine begrenzte Anzahl zurückführen. Die Eindeutigkeit einer auf einen solchen Gegenstand gerichteten Meinung ist mit der Bestimmung jener wenigen »konstituierenden« Variabeln gegeben; diese Bestimmung geschieht in der sogenannten Wesensdefinition. Die »vollständige« Wesensdefinition fällt hier mit der »eindeutigen« zusammen, da sie die vollständige Angabe aller charakteristischen [1]) Merkmale im Auge hat. Da die Variabeln »Größe, Richtung, Lage und Dimension«, die als die einzigen in die geometrischen Axiome eingehen, Gegenstände anschaulicher Art sind, so sind die Fundamente der Geometrie jedenfalls anschaulich, ja, wie mir scheint, sogar adäquat erfaßbar. Die geometrischen Gegenstände höherer Ordnung — z. B. schon die kontinuierlich gekrümmten Linien — entziehen sich dagegen zweifellos der adäquaten »anschaulichen« Erfassung in diesem Sinn [2]).

Der ästhetische Gegenstand nun ist ein idealer, für den es wesentlich ist, daß er »realisierbar« ist. Aber auch als realisierter ist er nicht ein Naturobjekt in dem beschriebenen Sinne (vgl. auch den ersten Aufsatz S. 110); denn die »Realisation« bedeutet nur, daß er — soweit es ihm zukommt — sinnliche Lebendigkeit, aber nicht daß er den

[1]) Natürlich nicht aller Merkmale überhaupt, sondern nur der »inneren«, grundlegenden; denn wenn man alle »äußeren« Beziehungen zu »anderen« Gegenständen, zu dem »umbeschriebenen Kreis« beispielsweise bei der Definition des Dreiecks, einbegreifen wollte, so wäre deren Zahl natürlich auch unendlich.

[2]) Wenn trotzdem die Urteile über sie mathematische, absolute Gültigkeit besitzen, so verdanken wir dies nicht mehr rein geometrischer Anschauung, sondern mehr oder weniger der begrifflichen Vermittlung.

Charakter der »Wirklichkeit« erhalten hat. Er ist nicht Teil der einen existierenden Wirklichkeit; auch wenn er räumliche oder zeitliche Ausdehnung besitzt, so gehört er doch nicht dem wirklichen Raum, der wirklichen Zeit an, sondern bringt seinen eigenen Raum und seine eigene Zeit, seine eigene räumliche oder zeitliche »Umgebung« mit sich. Er ist ein Gegenstand, ohne ein »Ding« zu sein, nämlich ein Gegenstand im Sinne intentionaler Gegenständlichkeit, und zwar in dem prägnanten Sinne, daß er eine Mehrheit von »Ansichten« besitzt und es verschiedene Wahrnehmungen »desselben« Gegenstandes gibt. Ebenso wie das Naturobjekt und im Gegensatz zu den Begriffen ist er nie ein einfacher Gegenstand, sondern stets ein Komplex mannigfacher Bestimmtheiten, die ihm wie Eigenschaften, jedoch in mancherlei verschiedener Weise, zu inhärieren scheinen. Die Zahl dieser konstituierenden Eigenschaften ist nicht eine prinzipiell unbegrenzte, sondern in den einfachsten Fällen sogar eine leicht angebbare, so daß dann eine erschöpfende eindeutige Wesensbeschreibung und eine adäquate Erfassung möglich ist, obwohl dies für die komplizierteren Fälle, wie bei den geometrischen Gegenständen, ein praktisch nicht durchführbares Ideal ist. Es sei noch hervorgehoben, daß die Eigenschaftsanalyse hier stets nur auf unmittelbar erlebbare Momente führt, die einen eigenartigen Aufbau aus gemeinten und entfernter mitgemeinten Teilen bilden, und daß das Streben nach anschaulicher Erfaßbarkeit zu einfachem gesetzmäßigem Aufbau (insonderheit Rhythmisierung u. s. w.) oder zu gegenständlicher Darstellung führt.

Unter jenen »Teilen« dieses Gegenstandes ist stets ein sinnlich erscheinendes Moment, ohne daß dieses jedoch notwendig im Vordergrund des Interesses stehen müßte [1]), nie jedoch ist ein solcher Gegenstand ein »allsinniger«, wie ein »Ding«. Außerdem sind unter ihnen eigenartige Qualitäten, wie »heiter«, »schwermütig« u. s. w., die wir als »Stimmungsmomente« bezeichneten und die allein schon geeignet sind, diese ästhetischen Gegenstände in eine Welt des »Scheins« gegenüber der Welt der Wirklichkeit zu rücken, da sie in diesem übertragenen Sinne, wie wir sie hier im Auge haben, nie den Farben oder Tönen oder Dingen der Wirklichkeit zukommen. Daher kann man die ästhetischen Gegenstände auch nicht als einen Ausschnitt aus der Welt der Wirklichkeit ohne weiteres bezeichnen. Dies wird vollends durch die Darstellungsfunktion, die wenigstens ein Teil von ihnen besitzt, unmöglich gemacht.

Eine solche Abgrenzung ästhetischer Gegenstände ist von Bedeutung

[1]) Ob es überhaupt stets ein für die ästhetische Wertung wesentliches ist, ist auch noch eine andere Frage.

in allgemein-philosophischer Hinsicht, weil sie dazu beiträgt, das materialistische Vorurteil zu brechen, als wären die Dinge der Natur die einzigen Gegenstände, neben denen man höchstens noch »Begriffe« als »Gedankendinge« oder gar als psychisch-physiologische Vorgänge gelten lassen könne; sie ist zweitens von Bedeutung für die Kunstwissenschaft als Wissenschaft von den ästhetischen Gegenständen und »wirkenden Kunstwerken«. Und sie ist drittens grundlegend für die zwei Hauptfragen der Ästhetik im engeren Sinne, als eines Teiles der Philosophie, für die Frage nach der eigentümlichen Grundrichtung des Bewußtseins, der diese ästhetische Welt ihr Dasein verdankt — was man wohl als das Problem des »Prinzips« der Ästhetik bezeichnet hat —, und für die damit zusammenhängende Frage nach der (absoluten oder relativen, objektiven oder subjektiven) Gültigkeit ästhetischer Werturteile.

Diese beiden letztgenannten Fragen gehören dem größeren Problemkreis der subjektiven, ästhetischen Stellungnahme (gegenüber solchen ästhetischen Gegenständen) an, auf den wir schon in der Einleitung hinwiesen. Diesen »ästhetischen Zustand« wollen wir in Gegenüberstellung mit dem »ästhetischen Gegenstand« demnächst in einer ausführlicheren Veröffentlichung behandeln.

Bemerkungen.

Die Raumillusion und die Unschärfe moderner Bilder.

Von

Max Foth.

Ist es schon meist ein schwierig Ding, über eben erst ablaufende Kulturperioden ein sicheres Urteil zu fällen, so ist es natürlich ein noch schwierigeres und undankbareres Geschäft, auf dem Gebiete der Geschichte Prophezeiungen für die Zukunft zu erlassen. Um dies zu können, müßte man die bleibenden, wesentlichen Züge der gegenwärtigen Entwickelungsphase säuberlich herausschälen aus der sie umhüllenden Menge zufälliger, oft sehr in die Augen fallender und dennoch kurzlebiger, untergeordneter Erscheinungen. Besonders schwer dürfte es sein, eine feste Grundlage für die Voraussage der Entwickelung da zu gewinnen, wo die Wechselwirkung der Faktoren eine so mannigfaltige, der Einschlag subjektivster, unmeßbarer seelischer Kräfte ein so bedeutender ist, wie auf dem Gebiete der Kunst. Wenn ich hier dennoch eine solche Prognose versuche, wenn ich mich unterfange, über die nächste Zukunft der europäischen Malerei Vermutungen auszusprechen, so kann ich zu meiner Rechtfertigung sagen, daß die folgenden Betrachtungen sich auf die am leichtesten zu fassende Seite der Malerei beschränken sollen, auf die am ehesten in unzweideutige Begriffe und Zahlen faßbare Technik der malerischen Darstellung.

Man kann sagen, daß die Geschichte der Malerei, unter einem bestimmten Gesichtspunkt betrachtet, sich als die Geschichte der Eroberung der technischen Hilfsmittel darstellt. Nicht bloß der materiellen Hilfsmittel, wie Pinsel, Farben, Buntstift oder Malgrund, sondern ebenso der geistigen, der der Optik, der Farbenlehre, der Geometrie entlehnten. Oder etwas anders ausgedrückt: die Geschichte der Malerei ist eine Geschichte der allmählichen, schrittweisen Überwindung und Austilgung hartnäckiger, eingefressener Darstellungsfehler. Indem die mehr oder weniger auf Naturnachahmung angewiesene Malerei (und Zeichnung) die dreidimensionale Wirklichkeit durch die Bildfläche zu ersetzen strebt, mußte sie sich von Anfang an auf verschiedene »Entgleisungen« gefaßt machen. Da sie für ihre Zwecke der Illusion, vor allem der Raumillusion bedarf, anderseits aber an Mitteln unendlich ärmer ist als die nachgeahmte Natur, muß sie diesen Nachteil durch äußerste Ausnutzung des ihr zu Gebote Stehenden wett machen. Die hierzu erforderlichen Beobachtungen, Entdeckungen und Entsagungen fielen ihr wahrlich nicht leicht und sind wohl auch heute noch lange nicht abgeschlossen. Unglaublich langsam setzt sich oft die bessere Einsicht durch. Übung und Gewohnheit, diese Förderer und notwendigen Bedingungen eines jeden technischen Fortschrittes, werden auf künstlerischem Gebiete ebenso oft zu Hemmnissen: die Bildung des Auges wird zu einer Verbildung, die Fertigkeit der Hand zur Manier. Häufige Wiederholung subjektiv oder objektiv bedingter Fehler stumpft den kritischen Blick ab, die Tradition wird zu rückständiger Unduldsamkeit gegen Verbesserungen, zeitgemäße Reformen und nötig gewordene Erhöhungen des Standpunktes. Alle noch so be-

rechtigten Neuerungen können sich meist nur unter heftigen Kämpfen durchsetzen; sie gelten lange Zeit als Bestrebungen zerstörungssüchtiger Umstürzler, ehe sie ihr Daseinsrecht bewiesen und ihre Anerkennung erzwungen haben.

Wie viel Zeit mag vor allem vergangen sein, bis die kindliche Anordnung der Bildelemente übereinander derjenigen des Hintereinanders wich, bis die rein ornamentale Verwendung von Menschen, Tieren und Bäumen ohne jegliche Tiefenwirkung eine primitive Raumdarstellung aufkommen ließ! Welcher Anstrengungen mag es bedurft haben, um etwa von einer »Buschmannzeichnung aus einer Höhle bei Hermon« (abgebildet bei Woermann, Geschichte der Kunst I, 45) oder gar von einer Wagendarstellung der älteren Eisenzeit aus Ödenburg (siehe M. Verworn, Zur Psychologie der primitiven Kunst 1908, S. 23) bis zu der Darstellungsweise auch nur der mykenischen Steinschneide- und Goldschmiedekunst zu gelangen; und als dann die Bilder begannen, in die Tiefe zu wachsen — wie lange dauerte es wiederum, bis man zur Entdeckung der Linienperspektive kam, in Italien im 15., in Deutschland im 16. Jahrhundert! Weist doch noch R. van de Weydens Münchener »Heiliger Lukas malt die Madonna« nicht weniger als drei verschiedene Verschwindungspunkte auf! War es doch erst die Zeit der Renaissance, in der man sich der zugleich trennenden und bindenden Kraft des Lufttones bewußt wurde, von dessen Anwendung die naturwahre Wirkung eines Bildes zumeist abhängig ist!

Abermals 400 Jahre mußten vergehen, bis man zur Einsicht gelangte, daß die Licht-, Schatten- und Farbenverhältnisse unter freiem Himmel wesentlich andere sind, als die im Atelier beobachteten, bis die Freilichtmalerei der Impressionisten und ihrer Vorläufer festen Fuß fassen konnte. Dennoch dürfte die Rolle des Impressionismus damit erst zur Hälfte ausgespielt sein. Die von ihm ausgegangene Bewegung scheint mir den Anstoß zu einer weiteren Korrektur der Darstellungstechnik abgeben zu wollen.

In dem Impressionismus haben wir ein besonders treffendes Beispiel dafür, wie schwer es oft wird, über Erscheinungen des gegenwärtigen Lebens klar und sicher zu urteilen. Trotz der hohen Bedeutung dieser Richtung, trotzdem ihr von Freund und Feind das größte Interesse entgegengebracht wird, ist man dennoch bis heute zu keiner scharfen und erschöpfenden Begriffsbestimmung gelangt, ist man sich weder über Umfang noch über Tendenz völlig klar. Während Vittorio Pica (*Gli Impressionisti Francesi*, 1908) in einem Atem Jongkind, Lépine, Boudin und Manet nennt, will Duret, der Freund und Testamentsvollstrecker Manets, nicht einmal Degas als Impressionisten gelten lassen. Während Karl Scheffler in seiner Monographie über Max Liebermann den Impressionismus, den Ausdruck des »Zeitsollens«, in schärfsten Gegensatz zu der Romantik stellt, als dem Stile des »Zeitwollens«: erklären R. Hamann (Impressionismus in Leben und Kunst) und R. v. Kralik (Vorträge im Museum für Kunst und Industrie in Wien 1904) die Romantik geradezu als eine der Erscheinungsweisen des Impressionismus. Während Scheffler, bemüht, den tieferen Zusammenhang des letzteren mit der allgemeinen Kultur aufzudecken, den Sinn des neuen Stils darin erblickt, daß dem Jahrhundert der Naturwissenschaften, der Entthronung des Menschen als »Herrn der Welt« und dessen Einreihung in das Netzwerk der mehr passiven als aktiven Geschöpfe überhaupt, daß dem Jahrhundert Darwins und Häckels sein künstlerischer Ausdruck ward: spricht Hamann von dem Impressionismus als »einem Endstil der Kulturen«, als einem Symptom der geistigen und nervösen Erschlaffung. *Tot capita, tot sententiae!*

Ist es demnach einstweilen noch nicht möglich, eine einwandfreie Begriffsbestimmung des Impressionismus von psychologischem und kulturgeschichtlichem Standpunkte aus zu geben, so läßt sich doch, meines Erachtens, ein durchgreifen-

der, gemeinsamer Zug impressionistischer und sonstiger impressionistisch beeinflußter Bilder nachweisen: ich meine die breite, flotte Pinselführung, das Vermeiden scharfer Konturen, den Mangel an Einzelheiten, mit einem Worte, die Flüchtigkeit und Ungenauigkeit der zeichnerischen Ausführung. Diese letztere Eigenschaft wird meist damit erklärt, das Bestreben der neueren Malerei gehe dahin, nicht sowohl die Formen der Einzelkörper, als die sie umhüllende Atmosphäre, das Spiel des sie umwogenden Lichtes zu schildern; oder: die Körper sollen bloß Andeutungen sein, aus denen sich der Hauptvorwurf, das Raumbild, aufbaut, sie sollen nicht zerstreuen; oder: die Irradiation, das Überstrahlen heller Flächen auf dunkle zerstöre auch in der Natur die Schärfe der Konturen. Mögen diese Erklärungen für die meisten Fälle tatsächlich zutreffen, mag es sich dabei um mehr oder minder bewußte Motive handeln, von denen der Maler während des Schaffens sich leiten ließ, — einen triftigeren Grund jener skizzenhaften Unschärfe und Verschwommenheit glaube ich in dem unbewußt wirkenden, in dem instinktiven Drange zu sehen, ein weiteres illusionsstörendes Moment auszuschalten, ein kaum weniger bedeutsames als die ehemaligen Mängel der Luft- und Linienperspektive. Es wäre ja nicht das erste Mal, daß die endgültige Richtung und der Erfolg eines Strebens nicht mit dessen ursprünglichem Ziele zusammenfallen. Die Geschichte der Erfindungen und Entdeckungen aller Zeiten bietet eine Menge solcher Fälle, wo das zufällige, scheinbar unterwegs Aufgelesene sich schließlich als das eigentlich Wichtige und Fruchttragende erwies. Für alle Zeiten typisch bleibt hier Kolumbus, der ausfuhr, Indien zu suchen, und Amerika entdeckte. Auch die moderne Malerei scheint mir ein solcher Kolumbus zu sein — ihr Amerika besteht in der praktischen Anerkennung eines bisher fast ausnahmslos vernachlässigten optischen Gesetzes.

Eine der am meisten in die Augen fallenden Eigenschaften alter Meister, verglichen mit neueren Malern, besteht in der Gewissenhaftigkeit der Ausführung, in der gleichmäßigen Durchbildung der Details im ganzen Gemälde, in der unterschiedslosen, kaum hie und da durch den Luftton gemilderten Schärfe der Konturen, in der Mitte, oben, unten, seitwärts, sowohl im Vorder-, wie im Mittel- und Hintergrunde. Selbstverständlich gewahren wir auch hier, wie überall in ähnlichen Fragen, gewisse Schwankungen; aber Ausnahmen, wie etwa Tizians Altersstil oder die flotte Technik Franz Halsscher Bilder wollen wenig besagen unter der erdrückenden Menge der übrigen Kunstwerke. Betrachten wir beispielshalber Raffaels Madonna del Duca di Terranuova (Kgl. Museum in Berlin). Die Gruppe der Muttergottes mit den drei Knaben ist ganz in den Vordergrund gerückt. In einer Entfernung von etwa 1—2 Kilometern neben ihrer, der Mutter, rechten Schulter ist eine Stadt sichtbar. Während wir alle Falten des Kleides aufs deutlichste wahrnehmen, finden wir gleichzeitig aber auch die Häuser und Türen der Stadt noch so klar und scharf gezeichnet, als wenn wir sie mit einem guten Opernglas beobachteten. Und genau so peinlich gewissenhaft wie Marias Kopf im Scheitelpunkt des Dreiecks sind die beiden Knabengesichter an der Basis ausgearbeitet. Oder Claude Lorrains Landschaft mit der Flucht nach Ägypten in der Dresdner Gemäldegalerie! Ganz vorne die spitzpinselig gemalten Gräser und Blumen; weiter die Hirtengruppe und die klar umrissene Wasserschöpferin mit dem blaugemusterten Krug; dann die unzähligen Einzelheiten der Äste und Blätter des Mittelgrundes; endlich die wie durch das Mikroskop gesehenen Tempel, Ruinen und dergleichen in der Ferne. Ein Gegenstück dazu vom Jahre 1847 bildet L. Richters »Brautzug im Frühling«. Auch hier fällt einem sofort die störende Gleichmäßigkeit in der »exakten« Schilderung aller Körper auf: der üppigen Laubmassen oben, der Menschengruppen in der Mitte, der Steine und Farren im Vordergrunde, der fernen Rehe und Tannen links im

Hintergrunde. In allen drei Fällen dasselbe geduldige, pedantisch anmutende Ausfüllen der Bildfläche mit Tausenden überflüssiger Sachen und Sächelchen, unnützer Spitzen und Ecken, überscharfer Linien und Punkte. Gleichsam als handle es sich nicht um ein Bild, sondern um ein sauberes Inventarverzeichnis oder um den genauen Plan eines Architekten oder Maschinenbauers. Das Wichtigere an der Sache ist nun aber, daß eben jene überflüssige Gewissenhaftigkeit und Zeitvergeudung nicht bloß etwa Spielerei oder Liebhaberei ist, sondern zugleich auch eine Versündigung gegen die Natur unseres Auges. Jene gleichmäßige Schärfe der Bilder ist nicht allein zwecklos, sie ist auch falsch!

So schwankend im allgemeinen unsere ästhetischen Anschauungen sein mögen, einige feststehende Gesetze lassen sich doch schon aufweisen. Und wenn wir von Werken rein dekorativen, ornamentalen Charakters absehen wollen, so wird wohl ein jeder von uns die Worte Hildebrands unterschreiben, deren Sinn wie ein roter Faden sein »Problem der Form« durchzieht: »Wir müssen die räumliche Vorstellung im allgemeinen und die Formvorstellung, als die des begrenzten Raumes, im besonderen als den wesentlichen Inhalt oder die wesentliche Realität der Dinge auffassen.... Alles in der Bildfläche Erscheinende bedingt sich gegenseitig als Anregung zu einer geschlossenen Raumeinheit in der Vorstellung.« Die Wirkung dieser Anregung nun wird zum Teil durch jene soeben erwähnte Eigenschaft älterer Gemälde und Zeichnungen geschwächt oder paralysiert. Unser Auge kann beim Schauen gleichzeitig nie mehr als einen Punkt im Raume scharf wahrnehmen. Dies trifft sowohl beim binokularen Sehen zu, wo die beiden konvergierenden Gesichtslinien sich immer nur in einem Punkte schneiden können, als auch beim Sehen mit bloß einem Auge, denn auch im letzteren Falle kann vermöge der Akkomodation die Netzhaut stets nur auf eine bestimmte Distanz eingestellt werden. Alle vor und hinter dem Fixationspunkte gelegenen Objekte müssen dann unscharf erscheinen — beim einäugigen Sehen deshalb, weil ein jeder Punkt derselben auf die Netzhaut nicht wieder als Punkt, sondern als verschwommener Kreis projiziert wird, beim zweiäugigen Sehen außerdem noch infolge des Doppeltsehens dieser nicht im Schnittpunkt der beiden Sehachsen gelegenen Körper. Bei der Übertragung des dreidimensionalen realen Raumes auf die zweidimensionale Bildfläche kommt nun folgender schwerwiegender Umstand in Betracht. Wenn unser Blick im wirklichen Raume von einem nahen Punkte zu einem in derselben Richtung gelegenen ferneren übergeht, so wird nicht nur der letztere scharf, sondern zugleich auch der erstere unscharf; ebenso bei umgekehrter Bewegung aus der Ferne in den Vordergrund. Im Bilde ist das anders. Zwar kann der Maler auch hier dem Beschauer die Möglichkeit bieten, einen fernen Punkt »scharf« zu sehen, nachdem vorher ein Punkt des Vordergrundes fixiert worden war, aber — der verlassene Fixationspunkt kann nicht mehr unscharf werden, denn der bloß imaginäre Hintergrund liegt tatsächlich in derselben Ebene wie der Vordergrund. Sind demnach zwei Objekte auf verschiedenen Plänen gleich scharf ausgeführt, so werden sie — vorausgesetzt, daß sie beide in die Sphäre des deutlichen oder direkten Sehens fallen — immer auch gleich scharf wahrgenommen werden (wie etwa die rechte Schulter der Maria und die Stadt dahinter in dem oben erwähnten Bilde von Raffael), das heißt, es wird ein unlösbarer Widerspruch geschaffen. Dem Beschauer wird zugemutet, einen Raum sich vorzustellen, dessen nahe und ferne Punkte gleichzeitig Fixationspunkte sein können. Hiermit erklärt es sich, daß allen älteren Bildern meist etwas Flaches, Flächenhaftes eigen ist, trotz oft vorzüglicher Modellierung, trotz tadelloser Linien- und Luftperspektive — bei Benützung beider Augen natürlich mehr als bei monokularem Sehen.

Dieser illusionsstörende Widerspruch macht sich selbstverständlich am stärksten geltend, wenn die verschieden weit gedachten Punkte des Bildes gleichzeitig »direkt« gesehen werden, d. h. nahezu hintereinander liegen würden, wenn wir das Bild in die räumliche Wirklichkeit zurückverwandeln könnten. Doch bleibt er auch dann bemerkbar, wenn der Blick z. B. von einem scharf dargestellten Punkte vorn rechts zu einem ebenso scharfen Punkte links hinten überspringt. Auf Grund tausendfältiger Erfahrungen erwartet das Auge, die Schärfe des Fernpunktes durch Abspannung der Akkomodationsmuskel und durch größere Divergenz der Gesichtslinien bewirken zu müssen; — statt dessen erweist es sich, daß der *status quo* erhalten bleibt. Also auch hier Störung der Illusion.

In deutlichem Gegensatz zu der oben erwähnten Detailmalerei steht nun die neuere Malweise. Das fast alle modernen Richtungen einigende Band besteht in der mehr oder minder flüchtigen Behandlung der Einzelheiten. Womöglich gar keine festen Umrisse, keine klaren Linien, mit einem Worte, ein Erheben des Verschwommenen, des Unscharfen zum Prinzip! Kann sein, daß sich in diesem Umschwung unter anderem auch ein Wechsel der Weltanschauung äußert, wie Scheffler es will, oder eine Reorganisation des psychischen Lebens, der Nervenfunktionen und dergleichen. Es ist auch sicher keine Frage, daß der moderne Maler, ebenso wie das moderne Publikum, nicht mehr wie ehedem das Bedürfnis empfinden, sich liebevoll und still-beschaulich in die kleinsten Kleinigkeiten zu versenken, in den Hausrat, in die Musterung der Kleiderstoffe, in die Buchstaben der aufgeschlagenen Bücher, in die Einzelheiten der im Bilde etwa dargestellten Gemäldegalerie u. s. w. Nur glaube ich — dies sei nochmals wiederholt —, daß neben diesem Allem sich ein weiteres Moment geltend macht: ein unbewußter Drang, dem die neue Technik entgegenkommt, der aber anderseits selbst dieser Technik ihre schnelle und allgemeine Verbreitung mag gesichert haben. Dieser Drang scheint mir in dem instinktiven Wunsche zu bestehen, über einen Mangel der älteren Meister hinauszukommen. Und wenn dieser Mangel in der Vernachlässigung jenes mehrfach erwähnten wichtigen optischen Gesetzes bestand, so ist die durchgehende Unschärfe moderner Bilder jedenfalls ein Fortschritt gegenüber der peinlichen Genauigkeit der früheren. Denn, während ein gleichzeitiges Scharfsehen mehrerer verschieden weit entfernter Punkte einfach ein Ding der Unmöglichkeit ist, lassen sich solche Punkte sehr wohl gleichzeitig unscharf wahrnehmen. Fixiert kann stets nur eine Stelle des Raumes werden; nicht fixiert, d. h. also unscharf gesehen dagegen eine zahllose Menge. Eine impressionistisch behandelte Bildfläche entspricht somit unseren normalen Gesichtseindrücken weit eher, als etwa die Bildflächen Raffaelscher, Signorellischer oder Dürerscher Gemälde.

Allerdings nur eben »weit eher«, — nicht völlig. Immerhin ist eine allgemeine Unschärfe, wenigstens in Ausnahmefällen, tatsächlich möglich, eine allgemeine Schärfe hingegen niemals. Einer dieser Ausnahmefälle tritt beispielsweise ein, wenn wir (was freilich nicht eines Jeden Sache ist) einen imaginären Fixationspunkt wählen, der vor oder hinter den unser Sehfeld erfüllenden Gegenständen liegt. Es werden dann alle diese Gegenstände nicht fixiert, also unscharf sein. Ein zweiter Fall ist der, wenn ein sehr kurzsichtiges Auge ohne Brille ins Freie schaut und infolge seines ungenügenden Brechungsvermögens ebenfalls alles unscharf sieht. Aber dergleichen Ausnahmen können doch nichts an der Tatsache ändern, daß die impressionistische oder überhaupt moderne Malweise auch noch nicht völlig zweckentsprechend ist. Zwar bedeutet sie einen großen Schritt zur Ein- und Durchführung eines neuen Gesetzes der Darstellung, das an Wichtigkeit nicht hinter denen der Perspektive oder etwa der komplementären Schatten zurücksteht, aber das Ziel

selber hat auch sie noch nicht erreicht. Entsprechend dem gewöhnlichen Zickzackgang historischer Entwickelungen stellt sie den extremen Kontrast zu ihrer Vorläuferin dar: dort alles scharf, hier alles unscharf. Die Wahrheit aber liegt in solchen Fällen stets in der goldenen Mitte. Wenn es richtig ist, daß unser Sehfeld in einem bestimmten Augenblick nicht mehr als einen Fixationspunkt enthalten kann, so ist es anderseits ebenso richtig, daß in der Regel unser Sehfeld nicht ohne diesen einen Fixationspunkt bestehen kann. Ein meist unwiderstehlicher Zwang drängt uns, den Blick auf irgend einen der sichtbaren Gegenstände einzustellen, und wenn nun ein Bild uns gar keine Möglichkeit bietet, einen Körper, eine Linie, einen Punkt scharf zu sehen, so entsteht in uns meist ein gewisses Gefühl des Unbehagens, des rastlosen Umhergetriebenwerdens, der Unruhe und Nichtbefriedigung. Um sich davon zu überzeugen, genügt es, zwei photographische Aufnahmen derselben Landschaft zu vergleichen, von denen die eine bei total unscharfer Einstellung gemacht wurde, während die zweite (bei voller Objektivöffnung) nur eine bestimmte Distanz scharf aufs Korn faßte.

Die Werke der bildenden Kunst können aus dem fortlaufenden Strome der Geschehnisse immer nur einen Moment herausheben. Dieser Satz hat aber einen doppelten Sinn. Allgemeine Geltung hat er nach der objektiven Seite hin: Beschränkung auf einen einzigen aus einer Reihe zusammenhängender Bewegungs- oder Veränderungsmomente der Körper. Während aber die Zeiten längst vorüber sind, als die Maler naiv genug mehrere Stadien einer und derselben Handlung auf derselben Bildfläche schilderten, ist die subjektive Seite des obigen Satzes, meines Erachtens, noch immer nicht genügend gewürdigt. Ein jeder Eindruck ist das Produkt zweier Faktoren, des Objekts und des Subjekts. Ist dieser Eindruck auf einen Moment beschränkt, so heißt dies nicht allein: unser umherschweifender Blick fixiert einen einzigen Raumpunkt; es heißt ebenso umgekehrt: der also ausgeschiedene Raumpunkt »fixiert« einen, aber auch nur einen einzigen Zeitpunkt aus der Bewegung des umherschweifenden Blickes. In einem jeden solchen Zeitpunkt aber kann das Auge immer nur je eine Stelle, sei es des wirklichen, sei es des vorgestellten Raumes, fixieren. Läßt der Maler solch einen momentanen Eindruck gleichsam erstarren, so wird, von Rechts wegen, dieser neue Zustand der Erstarrung bindend für alle beiden Pole der Wahrnehmung, sowohl für den objektiven, wie für den subjektiven. Das heißt: das Auge darf nunmehr bloß noch an einem einzigen Punkt die Anforderung erheben, scharf zu erscheinen, vielmehr, es darf seinen Sehfokus überhaupt nicht auf die andern Punkte überführen. Damit wäre denn aber auch der Maler der Pflicht überhoben, mehr als einen Punkt (oder dessen allernächste Umgebung) scharf und deutlich darzustellen — tut er es dennoch, so ist es Zeitverschwendung.

Zwar schweift das Auge in Wirklichkeit doch mehr oder weniger frei über die Bildfläche hin; darin ist jedoch noch kein Widerspruch zu dem Gesagten enthalten. Ebenso wie der Künstler stets bestrebt sein soll, den »fruchtbarsten« Moment auszuwählen, so wird oder müßte der Beschauer den »bedeutsamsten« Punkt in der Darstellung aufsuchen (siehe Lipps, Ästhetik. Das Prinzip der monarchischen Unterordnung). Wenn wir der Natur gegenüber einen solchen »fesselnden« Punkt entdecken, streift unser Blick meist noch einige Zeit ziel- und regellos umher, ehe er sich schärft und stockt. Dasselbe tut unser Auge auch dem Bilde gegenüber. Wir haben, mit anderen Worten, eine orientierende Funktion zu unterscheiden und eine die erstere ablösende — betrachtende. Die letztere ist und bleibt das für die ästhetische Anschauung Maßgebende. An dem vom Maler etwa in die Bildmitte gelegten Fixationspunkt haftet das Auge dauernd, von hier aus erwächst ihm

die erforderliche intensive Raumillusion, hierher kehrt es nach etwaigen seitlichen Ablenkungen immer wieder zurück. Aber die Orientierung des Auges in dem zur Raumillusion zu steigernden Nebeneinander von Flecken und Strichen bleibt darum doch wesentliche Bedingung. Der scharf ausgeführte Punkt des Bildes wird dann erst »fruchtbar« für unsere Einbildungskraft, wenn das Bewußtsein dessen nähere und weitere Umgebung apperzipiert hat. Der Flüchtigkeit und Oberflächlichkeit einer solchen Orientierung nun entspricht und genügt ganz und gar die impressionistisch-unscharfe Gestaltung der den deutlich herausgetriebenen Fixationspunkt umlagernden Bildelemente. Wem aber die von mir verlangte relative Fesselung des Blickes als ein zu großes Opfer erscheint, der mag sich daran erinnern, daß solche Freiheiten, wie die Ersetzung des realen Raumes durch eine Bildebene, stets durch irgend welche Opfer kompensiert werden müssen. Protestiert doch kein Mensch gegen ein anderes, ähnliches Opfer, das wir vor jedem Bilde aufs neue bringen und welches darin besteht, daß wir, um die Raumillusion nicht zu stören, darauf verzichten, vor dem Bilde Bewegungen mit dem Kopfe zu vollführen. Sollte die Bewegungsunfreiheit des Blickes — sogar die absolute — ein schwereres Opfer sein? Erfordert die »einfache« Ansicht des ebenen Bildes nicht eigentlich auch den Verzicht auf das doppeläugige Sehen, sobald es sich nicht etwa um ein absolutes Fernbild handelt?

Selbstverständlich wird es immer auch Bilder geben, die auf ein sukzessives genaues Prüfen vieler Einzelheiten reflektieren, die ihr Ziel in eine Darstellung der »Fülle der Begebenheiten« setzen werden; doch bedeuten solche Nebenzweige der strengen Malerei nicht mehr als die Existenz eines Lesedramas neben dem wahren Bühnendrama, der sogenannten Gedankenlyrik neben der Anschauungslyrik.

Auch ist es keine Frage, daß die hier geäußerten Gedanken nichts völlig »Neues« enthalten. Zerstreute Andeutungen, isolierte Behandlungen der einschlägigen Erscheinungen finden sich allenthalben. Zwei Beispiele mögen genügen. »Auf der Fläche der Leinwand ist es unmöglich, daß wir alle mit diplomatischer Genauigkeit gleich scharf abgebildeten Partien in annähernd so verschiedenartigen Zerstreuungsbildern sehen, wie dies in der Natur der Fall ist. Der Maler trägt diesem Umstand Rechnung, indem er auch die ‚Zerstreuungsbilder' malt: scharf und deutlich zeichnet er nur diejenige Partie, auf die, wie er annimmt oder wünscht, sich vorwiegend der Blick des Beschauers richten wird, alle anderen Partien stellt er mit nach der Peripherie des Bildes zunehmender Undeutlichkeit dar, vor allem namentlich die nahe der Gesichtslinie weit vor und weit hinter dem fixierten Felde liegenden Partien.« So schreibt Hirth in seinen »Aufgaben«, wobei mir allerdings scheint, daß er vielfach die problematische mit der apodiktischen Aussageform verwechselt. Und ähnlich sagt K. Lange im zweiten Bande seines »Wesens der Kunst«: »Die Maler, die wie Lenbach in ihren Porträts das Gesicht sorgfältiger als die Hände und Kleider ausführen, wollen dadurch den Blick des Beschauers am Herumwandern auf dem Bilde hindern und ihn auf einen Punkt konzentrieren. Denn gerade dieses Herumwandern würde, wenn alle Teile gleich sorgfältig und mit gleich scharfen Umrissen ausgeführt wären, die Illusion besonders stören, während Fixierung auf einen Punkt bei ungleicher Sorgfalt der Ausführung die plastische Wirkung notwendig steigern muß.«

Wenn ich mich hier mit diesen Fragen eingehender beschäftigt habe, so geschah dies erstens darum, weil mir eine übersichtliche Zusammenfassung des Zerstreuten nicht ganz überflüssig schien. Zweitens weil mir daran lag, auf die höher erörterte technische Bedeutung des Impressionismus hinzuweisen. Endlich wünschte ich meiner Überzeugung Ausdruck zu geben, daß in der modernen Un-

schärfe der Bilder stetig und folgerichtig sich die Eroberung eines längst geahnten, aber noch nicht in seine Rechte eingeführten Gesetzes vorbereitet, eines Gesetzes, dessen Befolgung und bewußte Durchführung als illusionsfördernder Faktor für die Zukunft nicht minder wichtig werden dürfte, als es dereinst, zur Zeit der Renaissance, die Entdeckung der Perspektive gewesen ist.

Besprechungen.

Emil Utitz, J. J. Wilhelm Heinse und die Ästhetik zur Zeit der deutschen Aufklärung. Eine problemgeschichtliche Studie. Halle a. S. Verlag von Max Niemeyer, 1906, 96 S., 8°.

Für den Historiker werden Übergangserscheinungen stets ein besonderes Interesse haben, da es eine seiner Aufgaben ist, das »Übergehen« einer Lebensform in die andere, einer Geistesrichtung in die andere, nicht nur als ein Gewordenes, sondern als ein Werdendes, als einen Prozeß zu erfassen. Individuen, in denen die für eine vorhergehende Zeit entscheidenden Tendenzen noch mächtig sind, während sie sich — oft vergeblich — bemühen, eine mehr dumpf empfundene als bewußt erfaßte neue Bestrebung aus sich herauszustellen und ihr in Äußerungen Dauer zu verleihen, geben bessere Gelegenheit, diesen Prozeß zu verfolgen, als die ganz Großen, deren Größe zum Teil in der Tendenz ihrer Organisation liegt, Durchgangsstadien, bei denen die Geringeren sich lebenslang aufhalten, in beschleunigtem Tempo zu durchlaufen und sie so der Beobachtung zu entziehen.

Wilhelm Heinse ist in der Geschichte der Ästhetik des 18. Jahrhunderts eine solche Übergangserscheinung. In seinen Anschauungen nimmt er teil an »Sturm und Drang«-Bestrebungen, und doch ist er dem »Sturm und Drang« nicht einfach zuzurechnen. Seine Entwickelung geht zum Teil in der Richtung auf den Klassizismus zu, aber er tritt nie ganz in den Goethe-Schillerschen Gedankenkreis ein. Die Romantiker haben späterhin für ihn Interesse gefaßt, weil sie bei ihm, wie beim »Sturm und Drang«, aus ganz anderen seelischen Quellen herstammende Kunsturteile ihrer eigenen Richtung vorausgenommen fanden. Und doch hat der Verfasser des vorliegenden Buches recht, ihn in starken Gegensatz zur Romantik zu stellen, der sein erdennahes, aller transzendentalen Richtung abholdes Wesen kein Verständnis entgegengebracht hätte. Sein Kampf ist: daß sein Kunsturteil und natürlicher Kunstgeschmack auf einem ganz unbefangenen Instinkt beruhen, der an der Systemneigung seiner Zeit keinen Teil hat, daß aber, wo er sich Klarheit schaffen will, sein Denken durch einen von Empirie gemilderten Rationalismus beeinflußt wird und daß nun sein ungewöhnlich sinnliches, alles Leben unmittelbar ergreifendes, aber eng begrenztes Naturell innerhalb der Grenzen, die ihm sein Denken zieht, sich nicht wohl fühlen kann. In den Kämpfen, die sich aus dieser Konstellation ergaben, hat sich ihm vieles zerreiben müssen, aber gerade dieser Kampf hat auch manche ästhetischen Äußerungen hervorgebracht, die uns als heute noch lebendige Werte erscheinen. Er ist ein Beispiel für die Zentrifugalkraft herrschender Gedankenrichtungen im 18. Jahrhundert. — Außer seiner historisch inter-

essanten Stellung in der Ästhetik seines Jahrhunderts, außer dem Kampf zwischen herrschenden Richtungen und eigenwilligen, künftige Entwickelungen vorausnehmenden Neigungen bietet Heinse jedoch für den Betrachter noch einen Reiz, den andere Übergangserscheinungen jener Zeit nicht haben: daß man es immer mit einer Vollnatur zu tun hat.

Utitz nennt sein Buch »eine problemgeschichtliche Studie« und deutet damit an, daß er in Heinse mehr den Repräsentanten geistiger Bestrebungen sieht, die seiner ganzen Zeit eigneten, als die menschlich und künstlerisch besondere Erscheinung, die die Probleme der geistigen Kultur nur in ihrer individuellen Weise zu lösen versuchte. Utitz sucht Heinses Ästhetik als ein Ganzes darzustellen: sein Material sind Heinses Werke und Briefe in der kritischen Ausgabe, die Schüddekopf im Inselverlag veranstaltet hat, und die von Jessen in seinem Buch: »Heinses Stellung zur bildenden Kunst« (1902) herausgegebenen Teile des Nachlasses. Utitz berührt sich vielfach mit den Resultaten Jessens, kommt aber doch insofern über die Ergebnisse der älteren Heinseliteratur hinaus, als er zum ersten Male den Standpunkt weit genug wählt, um das Ganze von Heinses Ästhetik übersehen zu können. Er zieht die Äußerungen über Poesie mit heran und behandelt ausführlich den musikästhetischen Gehalt des Romans »Hildegard von Hohental«. Es ist freilich zu fragen, ob nicht eine Benutzung des handschriftlichen Nachlasses nötig gewesen wäre. Wenn uns Jessen von einer nachgelassenen Kritik über »Wilhelm Meister« erzählt, so wünschten wir diese im Interesse der Kenntnis von Heinses Poetik analysiert zu sehen: denn man kann wohl sagen, daß die Stellung zu diesem Werk bei den Zeitgenossen — man denke an die Romantiker — ein Prüfstein der ästhetischen Meinung war. Gerade zu der Romantikerästhetik würde man vielleicht interessante Parallelen erhalten.

Es ist Utitz darum zu tun, Heinse nicht nur in den Zusammenhang der problemgeschichtlichen Entwickelung einzureihen, sondern auch die Ergebnisse seiner Ästhetik, die Heinse selbst nicht zum System zusammengeschlossen hat, übersichtlich hinzustellen und an sie den Wertmaßstab moderner Ästhetik anzulegen. Diese an sich berechtigte Tendenz einer vom gegenwärtigen Stand der Ästhetik ausgehenden Wertabmessung wird meinem Gefühl nach nur dadurch störend, daß sie bei Utitz nie gesondert von der historischen Darstellung der Entwickelung auftritt, sondern stets von ihr durchkreuzt wird. Als endgültiges Bild der Heinseschen Ästhetik ergeben sich folgende Sätze: »Für Heinses reife Jahre maßgebend ist die Definition der Schönheit: leichtfaßliche Vollkommenheit für Sinn und Einbildungskraft. Kunst ist Darstellung eines Ganzen für die Einbildungskraft. Die verschiedenen Künste unterscheiden sich durch die Mittel der Darstellung. Entstanden ist die Kunst aus Kraftüberschuß (Spieltrieb). Das vornehmste Gesetz der Kunst ist das der Naturnachahmung, daraus wird die Forderung nach einer nationalen Kunst abgeleitet. Jedoch nicht reine, sondern reinigende Naturnachahmung zeichnet die erhabenen Kunstwerke aus; der Künstler muß eine ‚edle' Auswahl treffen, denn die Kunst geht auf das Allgemeine und Typische und soll Ideale geben: ‚Vollkommenheit einer Klasse von Wesen'.«

»Form und Inhalt durchdringen einander völlig im vollendeten Kunstwerke. Die Form ist das Mittel, den Inhalt zum Ausdruck und Genuß zu bringen, dessen (!) hoher Wert aufs nachdrücklichste anerkannt wird. In Bezug auf den Inhalt gilt das Gesetz, daß ‚psychische Schönheit' wertvoller ist als physische, daß also die Kunst vornehmlich Psychisches zum Ausdruck bringen soll.«

Dem stehen aber, muß man einwenden, auch Äußerungen Heinses gegenüber, die das Ziel der Künste in der Darstellung körperlicher Vollkommenheit und in der

Erquickung der Sinne durch die »jedem Sinn besondere Schönheit« erblicken (siehe Nachlaßhefte 10, Jessen a. a. O. 205).

»Das Wesen der Kunst, ihre Seele ist Schönheit, eine ihrer wichtigsten Eigenschaften aber ist die ethische Wirkung, die menschlichen Leidenschaften zu veredeln und zu vergeistigen. Alle Kunst geht auf Zweck für Menschen. Ein weiteres Gesetz der Kunst ist das der Einheit in der Mannigfaltigkeit.« (Utitz hat ausführlich hier wie bei der Vollkommenheitsformel die Ableitung aus der rationalistischen Ästhetik gegeben, der Heinse diese Grundanschauung dankt.) »Und zwar ist ein Kunstwerk umso schöner, je mehr Mannigfaltigkeiten in den Reichtum stimmen. Daraus ergibt sich als weiteres Gesetz: Reiche Vorstellungen gefallen. Erkenntnis einer verschiedenen Relativität in der Kunst, ohne jedoch objektive Gesetze zu leugnen, 1. entspringend aus der Abhängigkeit der Kunst von örtlicher und zeitlicher Beschaffenheit, 2. entspringend aus der Verschiedenheit des ästhetischen Genusses, 3. entspringend aus der Abhängigkeit der Kunst vom Material. Woran erkennt man den Künstler? Daran, daß er es versteht, den Reichtum der Vorstellungen zur Einheit zu fassen, und an einem getreuen Naturstudium. Das künstlerische Genie unterscheidet sich nur graduell von dem Talent.« Dazu kommen noch resümierende Anschauungen über einzelne Künste, die mir aber, namentlich was die Malerei betrifft, etwas willkürlich aus der Fülle der Äußerungen Heinses über den Gegenstand ausgewählt scheinen, während Utitz in den allgemein ästhetischen Bemerkungen wohl das Entscheidende zusammengestellt hat. Uns sind diese formulierten Äußerungen für Heinse das Entscheidende.

Für die problemgeschichtliche Stellung von Heinses Ästhetik kommt Utitz zu dem Resultat, daß er mit einigen Grundanschauungen zwar dem akademischen Rationalismus der Wolff, Baumgarten, Meier, Sulzer angehöre, daß er aber sonst, besonders in Fragen der bildenden Kunst, dauernd auf dem Boden jener »empiristischen« Ästhetik geblieben sei, die von Herder und dem jungen Goethe einst proklamiert worden war. Utitz will nicht anerkennen, was in Jessens Buch meiner Meinung nach durchaus überzeugend dargetan wurde, daß Heinses Kunstanschauungen während des italienischen Aufenthalts immer klassizistischer wurden. Er will in allen späteren Äußerungen Heinses, daß in der Kunst die Griechen mit ihrer Betonung der vollkommnen menschlichen Gestalt das Höchste geleistet haben, nicht eine Zurücknahme der Forderung sehen, daß man die Griechen nicht nachahmen dürfe und daß jedes Volk nur die seinem Himmelsstrich gemäße Kunst schaffen solle. Er übersieht aber, wie in der Zeit der »Gemäldebriefe« die Kunst eines Rubens als der antiken durchaus ebenbürtige Kunst gefaßt wird. Wenn nicht aus deutlichen Worten, so ist das doch aus der Gefühlstemperatur des berühmten Rubensbriefes zu ersehen. Solche Töne aber hat Heinse später nur noch für die Antike und die »hohe« italienische Kunst, und Jessen hebt ganz richtig hervor, daß eben aus dem Konflikt dieser Meinung von der Superiorität der Antike mit der bleibenden Grundanschauung, daß man Griechisches nicht nachahmen könne, ohne Manierist zu werden, Pessimismus in Bezug auf moderne Kunst sich zu äußern beginnt, der früher unmöglich gewesen wäre. Die klassizistische Richtung hängt mit einem stark linearen und plastischen, für rein malerische Werte weniger empfindlichen Kunstgefühl zusammen. Sie sieht in der Darstellung der Form, vor allem in der schönen menschlichen Gestalt, die höchste künstlerische Aufgabe und will einer Malerei, die sich anderen Aufgaben zuwendet, nicht gleichen Wert zuerkennen wie der Plastik. Heinse, der im Gegensatz zu seiner ganzen Zeit den Wert der Landschaftsmalerei hervorhebt, die Darstellung von Luft und Licht vom Maler fordert, ja es einmal beklagt, daß der Maler das »Strahlen« des Lichts nicht darstellen könne, hat doch während seines italienischen

Aufenthalts geäußert: »Die Schönheit nackender Gestalt ist der Triumph bildender Kunst.« Utitz will diese Äußerung, da Heinse gerade von griechischen Statuen spreche, nur auf die Plastik bezogen wissen — wie aber soll man eine andere Äußerung in Heinses italienischem Tagebuch deuten, in der er den venezianischen Malern ihren Mangel an »Gestalt« vorwirft und hinzufügt: »im Hohen der Kunst« ständen sie daher ganz zurück? Man muß sagen, daß mindestens eine starke Schwankung nach der Seite des klassizistischen Geschmacks hin bei Heinse in jener Zeit festzustellen ist. Damit wird er übrigens insofern der eigenen Anlage nicht untreu, als von vornherein für ihn der nackte menschliche Körper das Herrlichste ist — freilich im Gegensatz zu dem antibarocken Klassizismus der Winkelmann, Mengs, Lessing der stark bewegte oder von Lebensenergie gespannte und zur Bewegung hindrängende Körper. Das führt ihn zu Rubens, viel mehr als der Sinn für die Sonderheit nordischer Malerei — denn, wie Jessen mit Recht hervorhebt, Rembrandt versteht er nicht, seine Kunst bleibt ihm nordisches Dunstwesen. In seinen Gemäldebeschreibungen muß man es lesen, aus den ästhetischen Äußerungen allein wird es nicht deutlich genug, was ihm in der Kunst die Spannung, die Aktion oder, wie er es nennt, »das Leben« bedeutet.

Hier möchte sich vielleicht eine prinzipielle Forderung erheben lassen. Wäre es nicht notwendig, wenn man die Ästhetik eines Mannes darstellt, der ein Stück Kunstschriftsteller, ein Stück Künstler, vor allem aber Kunstgenießer und doch nur gelegentlich mit Bewußtsein Ästhetiker war, dessen ästhetische Äußerungen aphoristisch geblieben sind, auch seine Kunstbeschreibungen heranzuziehen und auch das, was in seinen Eindrücken, seinem Lob und Tadel, seinen charakterisierenden Beiworten an »latenter Ästhetik« steckt, herauszuholen? Seinen Wortgebrauch zu untersuchen? Und endlich auch seine poetischen Schöpfungen, gerade soweit sie nicht Kunstgespräche enthalten, daraufhin anzusehen, wie sich in ihnen die besondere Art des Mannes, das Leben künstlerisch aufzufassen, ausprägt? Diese Arbeit wäre freilich beim Ardhinghello recht schwer, weil man sich bei jeder Szene schon fragen muß, wie weit wirkt das schon durch Kunstwerke beeinflußte Sehen und Auffassen mit bei der Gestaltung. Immerhin, man käme vielleicht auf einen Punkt des Heinseschen Naturells, von dem aus sich die ästhetischen Anschauungen notwendig bilden mußten, und diese Hilfsarbeiten gäben vielleicht die Ergänzung zu den durch die historische Einordnung gewonnenen Resultaten. Damit erst schiene mir die Darstellung der Ästhetik Heinses abgeschlossen. Zu der Frage der »Künstlerästhetik« überhaupt und ihren Besonderheiten könnte vielleicht die hier vorgeschlagene Art der Betrachtung auch einen Beitrag liefern. Diesen Weg hat Utitz nicht beschritten. Er konnte vielleicht diese Untersuchungen beiseite lassen, weil es ihm eben vor allem auf eine problemgeschichtliche Studie ankam.

Die Aufgabe jedoch, die der Verfasser sich wählte: »Heinse und die Ästhetik zur Zeit der deutschen Aufklärung« darzustellen, hat seine Studie im wesentlichen klar und scharf erfaßt und gelöst.

Berlin. Helene Herrmann.

Ernst Subak, Erotische Ästhetik. Ein Versuch. Berlin, Ernst Hofmann & Co., 1908, 79 S.

Schon der Titel klingt verdächtig. Eine Ästhetik mit einer Brille vor den Augen! Wird es Ästhetik unter dem Gesichtspunkt des Erotischen oder eine Ästhetik des Erotischen sein? Sehen wir zu.

»Der ideelle Ausgangspunkt dieses Buches: der sich aus der Empirie selbst

dem unkritischen Betrachter aufdrängende Zusammenhang zwischen Ästhetik und Erotik.« Dem unkritischen Betrachter drängt sich natürlich kein Zusammenhang zwischen Ästhetik und Erotik auf, wohl aber weiß er von einem Zusammenhang zwischen Schönheit und Liebe. Was von seiten der Ästhetik darüber zu sagen ist, hat meines Wissens zuletzt Wilhelm Jerusalem am verständigsten gesagt.

Für unsern Autor aber wird nun gar der Zusammenhang zwischen Ästhetik und Erotik zum »Fundamentalproblem«. »Dieselbe Frage kondensiert: Warum erregt ein schönes Gesicht direkt sexuelle Begierde?« Die Kondensation ist kühn bis zum Unsinn. Ein schönes Gesicht erregt durchaus nicht in jedem Fall sexuelle Begierde. Beweis: Enquete, die der Verfasser veranstalten möge. Ja, das kausale Verhältnis der problematischen Tatsache ist eher umgekehrt: die sexuelle Reizung ist zumeist Ursache für die Auszeichnung mit dem Prädikat schön. Also schon im ideellen Ausgangspunkt hapert es.

Was geschieht nun? Der Verfasser schlägt zwei Wege ein und veranstaltet eine Kritik der Sexualität — erster Hauptteil: Erotik — und eine Kritik der Ästhetik — zweiter Hauptteil: Ästhetik. »Beide Kritiken«, so findet der Autor zur größten Befriedigung seiner Denkarbeit, »auf gesonderten Wegen gehend, führten zum gleichen Ziel, d. h. sowohl die Phänomene der Sexualität als jene der Ästhetik wurden auf das gleiche logische Schema gebracht, als womit ihr tiefer Zusammenhang und ihre gemeinsame Wurzel sich mit einem Schlage erhellte. Dieses logische Schema, das als Fundament des Buches gilt, ist der Satz: Jegliches erotisch-ästhetische Lustgefühl ist bedingt durch die Position eines Gleichartigen.« Die Belastungsprobe der Logik wird herausgefordert — schön!

Zu beweisen ist also vom Verfasser, einmal, daß ein erotisches Lustgefühl geknüpft ist an die Position eines Gleichartigen, zweitens, daß ein ästhetisches Lustgefühl ebenso entsteht, drittens, daß der Mittelbegriff mit seinen empirischen Voraussetzungen in beiden Fällen identisch ist, worauf wir uns der zwingenden Gewalt des Syllogismus nicht verschließen werden.

Die Geschlechtslust besteht nach Subak auf dem Bewußtwerden der fremden, gleichartigen Materie. Oder, wie er gleich am Anfang definiert: »Sexualwollust ist das der Anziehung artgleicher Materie gepaarte Lustgefühl« (S. 13). Das ästhetische Lustgefühl müßte nun der logischen Forderung entsprechend ebenfalls auf dem Bewußtwerden der fremden, gleichartigen Materie beruhen. Das sexuelle Lustgefühl ereignet sich unten, das ästhetische Lustgefühl oben, d. h. im Gehirn. Was für eine Materie ist denn nun dem Gehirn artgleich? Um nicht noch tiefer in den Unsinn hineinzugeraten, muß der Verfasser natürlich den Begriff der Materie fallen lassen. Immerhin riskiert er noch den Satz: »Unser Gehirn als Organ der Anschauung empfindet das Gefühl der Wollust bei Position des ihm Gleichartigen« (S. 32). Wie er zur Erläuterung dessen evolutionistische Mythologie treibt, wollen wir uns schenken. Offenbar merkt unser Logiker nicht, wie er einer *quaternio terminorum* verfällt. Und im vollen Gefühl seiner Unschuld zeigt er uns den Schwerpunkt seiner Theorien. »Nur weil die ästhetische Wertung eine sexuelle Funktion des Gehirns (als des Organs der Anschauung) ist, kann sie die Sexualität der Körper- und Genitalienzellen erregen.« Und zwar denkt er sich den Vorgang als eine Art Induktion, die möglich ist, weil die allgemeine Sexualität der Zellen, auch die der Gehirnzellen, nicht verloren geht, wenn auch bei den höheren Organismen die eigentliche Sexualität auf die Geschlechtsorgane projiziert erscheint. Der Verfasser beruft sich auf Weininger. Die ästhetische Wertung eine sexuelle Funktion des Gehirns — es fehlte nur noch, daß unser Autor den stolzen Mantel des Evolutionstheoretikers abwürfe und sich zur Anschauung des alten Robert Fludd be-

kennte, der in seiner *Anatome cerebri mystica* im Gehirn ein männliches und ein weibliches Glied vorhanden sein und ihre Vermischung die *Entia rationis* erzeugen läßt.

Genug des Unsinns! Auch auf die weiteren ästhetischen Erörterungen des Verfassers gehe ich nicht ein. Es sind im wesentlichen Gedanken einer Funktionstheorie des ästhetischen Genießens, die andere schon besser formuliert haben. Man hätte übrigens meinen sollen: *vestigia terrent,* nachdem schon ein Nietzschejünger, Gustav Naumann, im Jahre 1899 mit seinen »Prolegomena zu einer physiologischen Ästhetik« unter dem Titel »Geschlecht und Kunst« gescheitert war. Das Selbstbewußtsein unseres Autors wird sich jedenfalls damit abfinden müssen, daß ihm sein erotisch-ästhetisches System mit Dank zur Verfügung gestellt wird. Er kann nichts Besseres tun, als die Trümmer seines »Versuchs« liegen zu lassen — ein warnendes Exempel für materialistischen Begriffsunfug.

Friedenau. Theodor Poppe.

Robert Sommer, Goethe im Lichte der Vererbungslehre. Mit 4 Abbildungen. Leipzig 1908, Joh. Ambr. Barth. 125 S.

Der Gießener Psychiater hat begonnen, sich der »Familienforschung und Vererbungslehre« mit Eifer anzunehmen; indem er aber verdienstlicherweise von der bisherigen Allgemeinheit der Erblichkeitsvorstellungen zu greifbaren Einzelergebnissen hinübersteuern möchte, zeigt er doch selbst in seiner Untersuchung einstweilen nur, wie weit es uns dazu noch an Methode gebricht. Die Ähnlichkeitskriterien, die er bringt, sind teils allgemein zeitlich bedingte (wie die »Reformationsstimmung«, an sich ein glücklicher Ausdruck, S. 108) oder sie sind erzwungene, wie wenn (S. 105) »eine ausgeprägt physikalisch-mathematische Begabung« zu naturwissenschaftlichen Studien von völlig anderer, man möchte sagen entgegengesetzter Art in Beziehung gebracht wird; denn die »große Deutlichkeit der optischen Vorstellungen« machte Goethe ja gerade zum abgesagten Feind der abstraktmathematischen Betrachtungsweise! (Man denke etwa an G. Kellers Zeugnis über seine Unfähigkeit, Jakob Henles anatomische Vorlesungen ohne malerische Verdeutlichung seiner Metaphern anzuhören!)

So muß ich denn gestehen, daß mir wenige Persönlichkeiten bekannt sind, bei denen ich so wenig auf den Gedanken eines Vergleichs mit Goethe geraten würde, wie der von Sommer ausführlich besprochene Naturforscher Ferdinand Lindheimer. Ein einsamer Sonderling, ein leidenschaftlich politisch interessierter Mensch, ein untergeordnetes Talent — man muß schon mit Goethe verwandt sein, um ein Heraussuchen von Übereinstimmungen anzuregen! Die optische Vorstellungskraft (S. 43), die Freude am Wandern (S. 53), der Entwickelungsgedanke (ebenda) — lauter Momente, die darauf hinauslaufen, daß beide zur Naturforschung veranlagt waren, würden Alexander v. Humboldt zu einem viel näheren Vetter Goethes machen, wie ich denn auch an den zahlreich mitgeteilten Stilproben durchaus nichts Besonderes zu finden vermag: sie gehören der guten Schule beschreibender Naturforschung an, die von Forster, Humboldt, Ritter ausgeht und die Roßmäßler, Schleiden, Brehm, Prinz Wied und zahlreiche Zeitgenossen umfaßt. Wie denn Sommer auch in der vorausgeschickten kleinen Schrift über »Goethes Wetzlarer Verwandtschaft« alles Typische in der Schreibweise des Prokurators Lindheimer voreilig als individuell aufgefaßt hat.

Immerhin kann zugestanden werden, daß für die wichtige Frage nach den Trägern der Vererbung, sozusagen nach den Relais der Familieneigenheit, in der

Untersuchung von Goethes Vorfahren einiges geleistet wird. Im übrigen setzt die Familienforschung etwas voraus, was wir noch gar nicht besitzen: individuelle Psychologie.

Berlin. Richard M. Meyer.

Bertha von Jurie, Spitzen und ihre Charakteristik. Berlin 1907, Verlag von Bruno Cassirer, 79 S. und 35 Abbildungen.

Nachdem ich vor Jahren durch eine in Kiel veranstaltete Ausstellung einen starken Eindruck von der Schönheit der Spitzen empfangen hatte, mußte ich manches Mal über die Gründe dieses Eindrucks nachdenken. Andern dürfte es ähnlich ergehen: auch sie werden die Spitzen einer ästhetischen Betrachtung würdig finden. Ihnen kann das vorliegende Buch empfohlen werden, weil es über die verschiedenen Arten, ihre Eigentümlichkeiten und namentlich auch über die Technik der Herstellung vortrefflich aufklärt. Eine große Hilfe gewähren die ausgezeichneten Abbildungen.

Berlin. Max Dessoir.

Kurt Bertels, Honoré Daumier als Lithograph. München und Leipzig, Verlag R. Piper & Co., 1908; »Klassische Illustratoren«, IV. Band; gr. 8°, 150 S. u. 70 Abbildungen.

Wer die Handzeichnungen Leonardo da Vincis in der Ambrosiana zu Mailand kennt, wird an sie erinnert, wenn er in den Lithographien Daumiers blättert. Und noch ein zweiter großer Name fällt ein: Shakespeare, seine elementare Wucht, Menschen und menschliche Leidenschaften zum Ausdruck zu bringen. Aber der arme Daumier war kein Leonardo und kein Shakespeare. Ihm lächelte nicht die Gunst der Zeit; sie knechtete ihn in zeichnerischen Journalismus, warf ihm Themen hin und nahm sie ihm wieder, gestattete manche und verbat sich andere. Er rächte sich und gab die Zeit wieder. Aber er gab mehr: nicht die Karrikaturen von Männern, die uns heute gleichgültig sind, sondern das Ewige und Typische in ihnen: die Dummheit, die Gefräßigkeit, die Niedertracht u. s. w. Und in den Mußestunden schuf er an seinen Bildern, Werken teilweise voll ehrfurchtgebietender Gewalt.

Es sind jetzt gerade hundert Jahre seit Daumiers Geburt verstrichen. Und dieses Jubiläumsjahr zeitigte zwei größere Daumierwerke: die umfassende Arbeit von Erich Klossowski (München 1908) und das vorliegende Buch, das Daumier lediglich als Lithographen würdigt. Ich freue mich, den meisten seiner Werturteile zustimmen zu können, und glaube, daß es wohl seinen Zweck erreichen wird, dem großen Meister neue Freunde zu werben und dem Verständnis seiner Werke entgegen zu führen. Gern würde ich auch die frische, geistreiche Darstellungsweise loben, doch kann ich dies nur unter Vorbehalt. Der witzige Stil, der bisweilen recht treffend ist (z. B. »Chamfort meint, daß in Paris, wo ein Vergnügen das andere jagt, vier Fünftel der Einwohner vor Kummer sterben. Daumier zeichnet diese vier Fünftel, Guys den frechen Rest«), dafür aber auch hier und da wahre Ungeheuer hervorbringt (z. B. »Die Horde der Bedarfskünstler hatte sich allerdings die Etikette des Imperiums zu eigen gemacht, und schlug Kapital daraus, indem sie sie in kleinen Mengen den kleinen Leuten verzapfte«) — wirkt wie ein ewiges Wetterleuchten, das quälend ist und nervös macht. Weder ein kräftiges Gewitter, noch ruhiger Sonnenschein! So wetterleuchtet alles hin, kaum entstanden, schon zerronnen, weniges nimmt feste Gestalt an, das meiste bleibt daher ein wenig nebelhaft; kühne Gedanken blitzen auf; aber es sind nur Blitze, die schnell verlöschen; und daher kann der Kritiker nicht prüfen, ob es sich dabei um Einfälle handelt oder um

wissenschaftlich gesicherte Gesichtspunkte. In unsere Wissenschaft schleicht sich jetzt ein gewisser Journalismus. Er muß unterdrückt werden! Wir dürfen nicht momentanen Einfällen oder Stimmungen nachgeben oder gar einer formalen Schönheit gegenständliche Klarheit opfern, sondern wir müssen der Sprache der Tatsachen dienen und den Gesetzen, die ihnen entwachsen. Ich habe absichtlich dabei etwas verweilt, weil geradezu eine Modekrankheit vorliegt, und es mir leid tat, selbst so begabte Autoren wie unseren Verfasser von ihr wenigstens zum Teil ergriffen zu sehen. Ich sagte: zum Teil. Denn an gar manchen Stellen bricht doch die Sachlichkeit durch, und sie ist belehrender als ein ganzes Feuerwerk von Raketen, die schnell verpuffen, die nur ein Erstaunen, und kein Wissen zurücklassen.

So aber wollen wir von diesem Buche nicht scheiden, sondern doch noch einen seiner größten Vorzüge gebührend hervorheben: es weckt Liebe, weil viel Liebe in ihm lebt. Auch der Verlag hat dem Werk reiche Sorgfalt angedeihen lassen und es mit siebzig wohlgelungenen Abbildungen geschmückt.

Prag. Emil Utitz.

Arthur Seidl, Vom Musikalisch-Erhabenen. Ein Beitrag zur Ästhetik der Tonkunst. — Zweite, durchgearbeitete und vermehrte Auflage. — C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig, 1907. gr. 8°. 275 S.

Von der ersten, im Jahre 1887 erschienenen Auflage seiner Schrift bekennt der Verfasser freimütig selbst, daß sie alle Merkmale und leider auch Mängel einer Dissertation an sich getragen habe. Die vorliegende zweite Auflage verdankt ihre Entstehung in erster Linie weniger einem Verlangen des Autors, als einer Anregung des Verlegers. Auch diese zweite Auflage will Seidl lediglich als eine Vorstudie zur Ästhetik der Tonkunst von andeutend-zusammenfassendem Charakter angesehen wissen. Sein schriftstellerisches Verfahren bezeichnet er selbst als ein eklektisches. Er macht durchaus kein Hehl daraus, daß er nicht nur keinen neuen, angeblich »einzig wahren und endgültigen« Versuch, das Erhabene zu bestimmen, aufstellen, sondern das Richtige aus den vielen früheren Theorien zu retten und mehr oder weniger eklektisch für seine Formulierung zu verwerten trachten werde. Richard Wagner und A. W. Ambros sind seine Leitsterne. Vor allem in Wagners Festschrift »Beethoven« glaubt Seidl wertvolle Fingerzeige zu finden, die er für die Wissenschaft nutzbar machen möchte. Großen Wert legt er auch auf die Anregungen, die er durch Friedrich v. Hausegger empfing. Er hält Hausegger für eine epochemachende Erscheinung; dessen Buch »Das Jenseits des Künstlers« für ein standard work der modernen Kunstanschauung. Nur schüchtern wagt er es, in dem und jenem eine von Hausegger abweichende Meinung geltend zu machen.

Der modernen psychologischen Ästhetik gegenüber verhält sich Seidl teils zustimmend, teils ablehnend. Es hat durchaus seinen Beifall, daß man »von der stolzen, unfruchtbaren, längst unzeitgemäß gewordenen Spekulativästhetik ... ganz folgerichtig zur voraussetzungslosen, erkenntnistheoretisch-psychologischen Forschung« fortgeschritten sei. Seidl hält es für möglich und wahrscheinlich, daß die allgemeine Ästhetik auf dem Umwege über die moderne Psychologie von der Ästhetik der Tonkunst aus reformiert und vertieft werde. Anderseits ist Seidl aber doch der Meinung, daß Psychologie »natürlich noch lange nicht dasselbe wie Ästhetik« sei. Er verlangt zwar, daß jener exakten Wissenschaft »von außen« streng Rechnung getragen werde, betont aber auch die Pflicht, ihr an entscheidender Stelle »mit gebührender Autorität« entgegenzutreten. Seidl handelt selbst diesem Grundsatze gemäß, indem er die »geradezu lächerliche« moderne Scheu vor dem Unbewußten geißelt. Mit Hausegger fordert er »psychologische Ästhetik von innen«.

Es ist aber fraglich, ob seine Ausführungen den Vertretern der modernen psychologischen Ästhetik besonders tiefen Eindruck machen werden, wenn sie erfahren, daß Seidl durch die empirische Psychologie die folgenden drei oder vier »durchaus exakten« Grundlagen gegeben glaubt, aus denen sich die psychologische Bedeutung musikalischer Formen ableiten lasse:

1. Den subjektiven Gehörsvorgang nebst der Theorie der Partial- und Kombinationstöne;
2. die Respiration;
3. das Wesen des Pulsschlages; und allenfalls noch
4. »die wichtige Tatsache der Innervation«.

Vervollständigt wird die etwas bunte Musterkarte der von Seidl gewählten Stützen durch sein stark betontes Zurückgreifen auf Kant. Aus seinem Verhältnis zu Kant bestimmt sich tatsächlich im wesentlichen der Charakter seiner Schrift; alles übrige trägt mehr oder weniger das Gepräge der bloßen Zutat. Seidl ist sich dessen bewußt, daß Kants Theorie vom Erhabenen zunächst und in erster Linie ihre Anwendung findet auf das Erhabene der Natur. Mit Kant hält er daran fest, daß die wirkliche Furcht, der wirkliche Schreck das Gefühl des Erhabenen nicht zu stande kommen lassen, das Seidl treffend charakterisiert mit den Worten Fausts: »Ich fühlte mich so klein — so groß«. Der Eindruck des Erhabenen wird ihm so zu dem »durch eine objektiv überwältigende Größe oder Kraft angeregten (Gefühl der) Unendlichkeit«. —

Für ein Charakteristikum des Erhabenen hält Seidl ferner mit Kant das Abstrahieren von allem menschlich-irdischen Maß, die Unangemessenheit an jeden Maßstab der Sinne, woraus, als einer Bedrohung des Ich, als primäres Moment des ästhetischen Aktes ein Unlustgefühl erwachse. Das Gefühl des Erhabenen ist nun zu einer durch das Moment der Furcht hindurchgegangenen negativen Lust geworden. — Auch darin stimmt Seidl mit Kant überein, daß er dem Gefühl des Erhabenen eine ethische Färbung als Achtung oder Ehrfurcht verleiht. Bei Kant führt die ethisch-intellektuelle Deutung des Erhabenen zu der letzten Konsequenz, daß das wahre Erhabene überhaupt nicht in eine sinnliche Form eingehe. Diese letzte Konsequenz macht Seidl nicht mit, schlägt vielmehr die Fassung vor, daß das Erhabene in sinnlicher Erscheinung lediglich der Potenz nach vorhanden sein könne. Was er damit sagen will, ist nicht ganz klar, da seine Worte ja doch das gerade Gegenteil von dem zu bedeuten scheinen, was Kant meint. Kants Meinung zielt dahin, daß das wahre Erhabene ein Ethisch- oder Intellektuell-, also unsinnlich Erhabenes sei, während Seidl nur die Wahrheit bestätigt, daß alles Ästhetisch-Erhabene ohne Ausnahme der sinnlichen Erscheinung (der Potenz nach) immanent ist. — Grade der Erhabenheit läßt Seidl nicht gelten. Merklich entfernt er sich von Kant dadurch, daß er den objektiv-subjektiven Charakter alles Erhabenen betont, während Kant ja doch geneigt ist, das Erhabene im rein subjektivistischen Sinne zu deuten, d. h. aus dem Objekt ganz in das auffassende Subjekt zu verlegen.

Jedoch alle bisher erwähnten Punkte bleiben für die von Seidl selbst aufgestellte Theorie nur von nebensächlicher Bedeutung. Entscheidend wird erst, daß Seidl von Kant zwei andere wichtige Bestimmungen einschneidender Art übernimmt, deren eine die Einteilung des Erhabenen in ein Mathematisch- und ein Dynamisch-Erhabenes ist, wobei das erstere zu einem Erhabenen des Intellektes oder der Vorstellung, das zweite zu einem Erhabenen des Willens wird. In Übereinstimmuug mit Schopenhauer und Zimmermann hält Seidl diese Einteilung für bewährt und noch nicht überwunden, obgleich sie von der gesamten modernen Ästhetik preisgegeben ist. Ihre Unhaltbarkeit ist schon so oft erörtert worden (unter

anderen durch Eduard v. Hartmann), daß wir auf eine erneute Auseinandersetzung hier verzichten dürfen. Wohin diese Unterscheidung führt, mag daraus erhellen, daß Seidl die Wirkung des Donners im Gebirge nach der Kraft und Gewalt seines Schlages als dynamisch-erhaben bezeichnet, während ihn der vielfache Widerhall mathematisch berührt. Die Identifikation des Mathematisch- und Dynamisch-Erhabenen mit dem Optisch- und Akustisch-Erhabenen Jean Pauls lehnt Seidl aber mit Recht ab unter dem Hinweis, daß es sicherlich auch ein Dynamisch-Erhabenes gibt, das nicht akustisch ist (der Anblick gewaltiger Gebirgsmassen).

Welche Konsequenzen diese Scheidung des Erhabenen für Seidls Theorie im einzelnen hat, werden wir später erfahren. Für jetzt wenden wir uns der zweiten wichtigen Bestimmung zu, die Seidl von Kant übernimmt, nämlich der Auffassung des Erhabenen als eines Formlosen und Zweckwidrigen.

Seidl konstatiert, daß wir seit Kant einen Gegensatz des Schönen und Erhabenen in Natur und Kunst kennen. Obgleich ihm die abweichende Meinung Herders wohl bekannt ist, präzisiert er selbst diesen Gegensatz des näheren dahin, daß wir im Schönen Zweckmäßigkeit, Form und Proportionalität, im Erhabenen dagegen Zweckwidrigkeit, Formlosigkeit und Disproportionalität finden. Seidl ist allerdings der Meinung, daß das Erhabene der Natur, in Kunst umgesetzt, kein absolut Formloses mehr bleiben könne, sondern ein künstlerisch Gestaltetes werden müsse, d. h. daß das Erhabene, sobald es in die Kunstsphäre selbst eintritt, sich dem Gattungsbegriffe des Ästhetischen unterzuordnen habe. Von diesem Gesichtspunkte aus ist Seidl sogar geneigt, an dem Gattungsbegriffe eines »absolut Schönen« festzuhalten, dem sich das »Schöne im engeren Sinne« und das Erhabene als Arten einfügen. Seidl verschließt sich mit Herder nicht der Einsicht, daß der objektive Gegenstand durch die bestimmte Natur seiner Gestaltung, durch seine bestimmte Art von Form, die Anregung dazu geben müsse, daß im Subjekt die Stimmung des Erhabenen geweckt werde. Um diese Behauptungen mit seiner Meinung von der Formlosigkeit des Erhabenen in Einklang zu bringen, ist er nun aber genötigt, mit dem Begriffe »Form«, dem Vorgange Schellings folgend, ein dialektisches Spiel zu treiben. Wie Schelling, um seine Theorie von der Formlosigkeit des Erhabenen zu rechtfertigen, behaupten muß, daß die absolute Formlosigkeit gerade die höchste, die absolute Form sei, so wird die »bestimmte Art von Form« bei Seidl unter der Hand zu dem Widersinn, daß ein formloser Gegenstand oder ein Gegenstand von bestimmter Formlosigkeit die Veranlassung für das Subjekt sein müsse, sich zur unendlichen Größe zu erweitern.

Seidl bleibt im Grunde eben doch dabei, daß das Symbol der Form zwar ihren Tribut zahle, aber selbst im Kunst-Erhabenen doch einen ausgeprägten Gegensatz zu eben dieser Form in sich trage. Während Schasler die Meinung vertritt, daß im Erhabenen nicht die Idee die Erscheinung, sondern umgekehrt die Erscheinung die Idee überrage, konstatiert Seidl im Erhabenen ein Hinaustreiben der Idee über die Form, einen bewußtvollen Kampf gegen sie und ein Ringen mit ihr. Das Übergreifen der Idee über die Erscheinung, das Schelling, Ast, Hegel und Vischer als für das Wesen des Erhabenen charakteristisch erachten, gewinnt bei Seidl eine verschärfte Gestalt. Auch im Erhabenen der Kunst nimmt er eine anhaltend starke Widrigkeit der Idee gegen die Form und deren einengende Beschränkung an, ein Sträuben gegen die zwangvollen Gesetze der künstlerischen Form, als wolle das Erhabene diese beengenden Fesseln sprengen und das zufällige Gefäß selbst bersten machen. Schon Trahndorff sprach die seltsame Meinung aus, eine Erscheinung wirke umsomehr erhebend, eine je unzulänglichere Versinnlichung einer an sich erhabenen Idee sie darstelle. In ähnlicher Weise ergibt sich nun auch bei

Seidl aus seinen unhaltbaren Voraussetzungen das befremdliche Resultat, daß der Ausdruck des Erhabenen in der Kunst nicht etwa abhänge von dem Grade der positiven Immanenz der Idee in der sinnlichen Erscheinung, sondern im Gegenteil von dem größeren oder geringeren Widerstand der Idee gegen die Form. Die Definition des Erhabenen als der durch eine objektiv überwältigende Größe oder Kraft angeregten Unendlichkeit wird von Seidl nun dahin ergänzt, daß diese Größe oder Kraft in der Kunst dem Gefühle des aufnehmenden Subjektes sich als Zweckunmaß oder Formwidrigkeit aufdränge.

Die Anwendung dieser allgemeinen Voraussetzungen auf das Musikalisch-Erhabene führt zu Ergebnissen, die mit der alltäglichen künstlerischen Erfahrung nicht zu vereinen sind. Um das Musikalisch-Erhabene als ein Formloses oder Formwidriges erscheinen zu lassen — was es in Wirklichkeit ganz und gar nicht ist, sowenig wie das Architektonisch-, Plastisch-, Malerisch- und Poetisch-Erhabene — bringt Seidl es zunächst einmal in Gegensatz zu dem nur Formal-Schönen und bezeichnet als Merkmal des Erhabenen, was Merkmal alles Charakteristisch-Schönen in der Musik ohne Ausnahme ist, eben deshalb, weil alles Charakteristisch-Schöne nur dadurch zu stande kommen kann, daß es die Schranken der bloß formalen Schönheit durchbricht. Nicht nur das Musikalisch-Erhabene, sondern das Musikalisch-Schöne in seinem ganzen Umfang bleibt bedingt dadurch, daß das Absolut-Rhythmische hinter dem lebendigen Ausdruck zurücktritt, daß im Rhythmus auf das Gleichartig-Bemessene, Mathematisch-Abgezirkelte verzichtet wird, daß der Rhythmus aufhört, Selbstzweck zu sein und als Prinzip das Ganze zu beherrschen, daß ferner auch im Periodenbau das Gleichförmig-Metrische, Architektonisch-Symmetrische als Haupt- und Selbstzweck verschwindet. Nicht nur der erhabene Ausdruck bei Beethoven, sondern seine schöpferische Tätigkeit überhaupt ist charakterisiert durch die Freiheit im Periodenbau, die Kühnheit des Modulatorischen, das Zurückdrängen des streng gemessen Regelmäßigen und spezifisch Rhythmischen, durch melodische Bildungen, welche alle bequemen Neigungen zu bloß formaler Übersicht und rein symmetrischem Wohlbehagen in ihr Nichts zurückschleudern.

Dies ist die eine, harmlosere Seite der Auffassung Seidls. Er bleibt dabei aber nicht stehen, sondern gelangt dazu, das Musikalisch-Erhabene ganz noch in sein Gegenteil zu verkehren.

In Anlehnung an Kant behauptet er, das Musikalisch-Schöne bestehe in einem Gemäßsein unseren Anschauungsformen wie unserem subjektiven Ausdrucksvermögen, das Musikalisch-Erhabene dagegen werde, indem gewisse Formen unsere individuelle Organisation zu überragen scheinen, besonders darin sein Vorhandensein ankündigen, daß wir es »nicht mehr nachzubilden vermögen«.

Ob diese Voraussetzung richtig ist oder nicht, mag hier unerörtert bleiben. Unhaltbar ist jedenfalls die Wendung, die Seidl ihr gibt. Das angebliche Hinausgehen des Erhabenen über unsere sinnliche Organisation wird bei ihm zum Abstreiten der künstlerischen Gestaltung überhaupt dadurch, daß er jetzt das Lebensvoll-Charakteristische vermengt mit dem Formlosen, Unübersichtlichen, Unregelmäßigen, A-Rhythmischen. Als das Primäre bei erhabenen Wirkungen der Tonkunst bezeichnet er ein Nicht-Gemäßes, Unverständlich-Dunkles, Unübersichtliches, ein Ataktisches, Aplastisches, Asymmetrisches, Antimetrisches, und zwar auf rhythmischem, melodischem und harmonischem Gebiete. Alle erhabene Musik glaubt er bestimmt durch das Fehlen der Übersichtlichkeit und plastischen Anschaulichkeit. Daraus ergibt sich ihm eine Charakteristik von Bach und Beethoven, die aller Erfahrung widerspricht. Seidl meint, bei Bach trete das Übersichtliche des Periodenbaues zurück hinter der Fülle des harmonischen Reichtums und der modulatorischen

Freiheit. Bei Beethoven vollends findet Seidl eine merkwürdige Verkettung der melodischen Phrasen, so daß ... fast nirgends ein sinnlich so recht greifbares oder wenigstens abrundend befriedigendes Ende eintrete. Nur hin und wieder steige (in der neunten Symphonie) eine mehr lineare, an das Plastische, Anschauliche gemahnende Figur aus dem wallenden Schoße der Tiefe auf, um indes bald wieder in dem Dunkel der Tonmasse unterzugehen. Seidl konstatiert bei Beethoven Irregularität der Perioden, welche eine plastisch-schöne Übersichtlichkeit seiner Musik ganz erheblich erschwere. Das Hauptergebnis seiner ganzen Schrift liegt nach seiner Meinung in der Erkenntnis des Musikalisch-Erhabenen als eines A-Taktischen, A-Symmetrischen, A-Plastischen. Es kommt ihm nicht zum Bewußtsein, daß er statt des Erhabenen das Formlos-Ungestalte charakterisiert. Der erhabene musikalische Ausdruck schließt ja in Wirklichkeit die Plastik der Motive, die Prägnanz des Rhythmus, die Übersichtlichkeit und Klarheit der formalen Gestaltung nicht aus, sondern hat sie im Gegenteil zur Voraussetzung, wie ja auch in der Baukunst die Prägnanz und Übersichtlichkeit aller Glieder erste Bedingung eines Architektonisch-Erhabenen im wahren Sinne ist. Es kann allerdings auch ein Musikalisch- und Architektonisch-Erhabenes geben, das weniger durch die Prägnanz des Einzelnen als durch den Stimmungswert des Ganzen wirkt (die Erda-Szene im »Rheingold«; Brangänens »Habet Acht«; das Innere eines gotischen Domes in der Abenddämmerung). Es ist dies aber nur eine bestimmte Art des Erhabenen, welche nicht zwingende Rückschlüsse zuläßt auf das Wesen des Erhabenen in seiner Totalität. Auch das, was uns in der »unendlichen« Melodie Richard Wagners erhaben berührt, ist keineswegs nur deren Ungebundenheit, sondern die im freien Sich-Ergehen zu Tage tretende konkrete Gestaltung. Es wäre absurd, mit Seidl zu glauben, daß der $^5/_4$- und $^7/_4$-Takt den Ausdruck des Erhabenen besonders begünstigen.

In Karl Büchers Schrift »Arbeit und Rhythmus« glaubt Seidl die Bestätigung seiner Auffassung des Erhabenen als eines A-Rhythmischen, Anti-Metrischen und Dis-Proportionalen finden zu dürfen. In eine gewisse Verlegenheit gerät er nun aber Kahlert und Riemann gegenüber, welche beide hervorheben, daß Beethoven die Form zwar erweitert, keineswegs aber vernichtet, sondern auf höherer Stufe wiederhergestellt und gerade dadurch sein höchstes Künstlertum bewährt habe. Seidl findet es »ganz unbegreiflich«, daß Riemann auf Grund seiner Analysen bei Beethoven gerade Übersichtlichkeit und Ebenmaß konstatiert. — Heinrich Wölfflin, der bekannte Kunsthistoriker, machte Seidl brieflich darauf aufmerksam, daß in der Baukunst die Lockerung der Form als Auflösung, Verfall hervortrete, fügte aber als höflicher Mann, der sich gern belehren läßt, hinzu, daß den Angaben Seidls zufolge in der Musik das Gegenteil der Fall zu sein scheine. Wölfflin hätte diesen Zusatz gewiß nicht gemacht, wenn er in der Musik so gut Bescheid wüßte wie in der bildenden Kunst. Seidl erweist weder seinem Gewährsmann noch sich selbst einen Dienst dadurch, daß er hier von einer »ungemein wertvollen Beobachtung« Wölfflins spricht und daraus eine Bestätigung seiner eigenen Auffassung ableitet. Er hätte schon bei Zeising die Anregung finden können, daß Formlosigkeit, Regellosigkeit, Asymmetrie und Unverhältnismäßigkeit immer nur insofern erhaben wirken, als sie trotz alledem noch Ausdruck eines ihnen immanenten idealen Momentes bleiben.

Vervollständigt wird diese ganze Auffassung des Erhabenen und des Beethovenschen Stiles durch jene befangene Würdigung der »nur schönen« Kunst Mozarts, wie sie für die Neu- und Jungdeutschen aus dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts charakteristisch war. Durch Mozarts Musik wird Seidl an Tonarabesken und

bloßes konfliktloses »Spiel« erinnert. Er bestreitet zwar nicht, daß sich auch bei Mozart erhabene Wirkungen finden, läßt sie aber nur gelten als ein »gelegentlich Erhabenes formaler Elemente«, welches sich merklich und dem Wesen nach unterscheide von dem wahren Erhabenen bei Beethoven und Wagner.

Ein ganz besonderes Gepräge erhält Seidls Auffassung dadurch, daß er, fußend auf seiner Voraussetzung von der Formwidrigkeit der Idee im Erhabenen, das Schöne im optimistischen, das Erhabene im pessimistischen Sinne deutet: im Schönen, sagt er, ruhen Idee und Bild, Geist und Materie anscheinend friedlich versöhnt und harmonisch in Eins gebildet beieinander. Motto: es läßt sich alles recht wohl vereinigen; man erhält den Eindruck, die Welt ist doch gar hübsch und freundlich, das Leben auf Ausgleich und harmonisches Glück wohl angelegt, die Schöpfung ist gut! Im Erhabenen kommt aber der urewige Zwiespalt zwischen Geist und Materie, der Kampf der Idee mit dem Bilde, der bisher geschlummert zu haben schien, zu mehr oder minder heftigem Durchbruch und beim anschauenden Subjekte zugleich zu stärkendem Bewußtsein. Es fühlt dann seine Einbildungskraft durch den Kampf des Geistes mit der Sinnlichkeit erweitert, höher gehoben. Motto hier: die Welt ist schlecht, weil nur endliche Erscheinung eines Unendlichen, weil unvollkommene Realisierung der Idee.

Es braucht wohl kaum betont zu werden, daß diese Entgegensetzung des Schönen und Erhabenen im banal-optimistischen und pessimistischen Sinne ebensowenig haltbar ist wie die Behauptung von der Formlosigkeit des Erhabenen. Im Schönen ruhen Idee und Bild, Geist und Materie nicht nur »anscheinend«, sondern tatsächlich »friedlich versöhnt und harmonisch in Eins gebildet beieinander«. Darum ist uns im Schönen aber doch nicht eine banale Täuschung über die wahre Beschaffenheit der Welt gegeben, sondern im Gegenteil, ganz wie im Erhabenen, ein Gefühl ihres eigentlichen, letzten Wesens, nämlich eine Ahnung ihrer jenseits der irdischen Schranken begründeten tief inneren Harmonie. Diese Ahnung ist es ja, welche dem wahren Schönen wie dem Erhabenen den idealen Wert verleiht. Das Schöne und das Erhabene stimmen darin überein, daß sie uns über die Leiden und den Zwiespalt des Lebens wenigstens für Momente hinausheben, daß sie aber, um dies zu können oder um das zu werden, was sie sind, die Welt in ihrer wahren, also tragischen Beschaffenheit zur Voraussetzung haben. Auch die süße, lösende Wehmut einer Melodie von Mozart kommt nur zu stande durch die in ihr aufgehobenen charakteristischen Dissonanzen, ja, die Melodie wird um so gehaltvoller sein, je ausgeprägter die Dissonanzen sind, die der Künstler organisch zu verweben im stande war. Dies läßt sich auf alle Künste ohne Ausnahme übertragen: in allen bleibt die Tiefe des Ausdruckes bedingt durch das Maß der vom Künstler bewältigten Dissonanz. Dadurch nur wird das Kunstwerk — sei es nun schön oder erhaben — zum Spiegelbild der Welt in ihrer wahren Beschaffenheit oder zum Mikrokosmos, und erst diese mikrokosmische Beschaffenheit verleiht ihm die Fähigkeit, uns vermöge seines Gehaltes über den Alltag hinauszuheben. Darin liegt nicht pessimistische Verzweiflung, sondern Trost, aber kein banaler Trost, der vor der tieferen Einsicht in nichts zerstiebt, sondern der Trost, den erst die Kenntnis der Welt in ihrer eigentlichen Bedeutung gewähren kann.

Wird schon das Wesen des Schönen dadurch entstellt, daß man es im banal-optimistischen Sinne deutet, dann noch viel mehr das des Erhabenen durch Unterschiebung pessimistischer Tendenzen. Es wird auf diese Weise geradezu in sein Gegenteil verkehrt. Nicht dadurch wirkt ein Objekt erhaben, daß es uns den Zwiespalt zwischen Geist und Materie, den Kampf der Idee mit dem Bilde versinnlicht, sondern im Gegenteil dadurch, daß eine noch mächtigere Idee als im Schönen

restlos in die Materie, in das Bild eingegangen ist und es ganz und gar zum Ausdruck ihrer selbst gemacht hat. Nicht deshalb wirkt ein Objekt erhaben, weil es nur endliche, unvollkommene Erscheinung eines Unendlichen ist, sondern im Gegenteil dadurch, daß es uns vermöge unbegreiflicher Schöpferkraft der unbewußten Natur oder des bewußten Künstlers im Endlichen das Unendliche ahnen läßt. Das erhabene Objekt zeichnet sich vor dem nicht-erhabenen ja gerade dadurch aus, daß es ein geistig Unendliches in oder an sich trägt, daß es eine vollkommenere Realisierung der Idee im ästhetischen Sinne bedeutet. Warum sollte auch ein Objekt erhebend wirken, das uns die Schlechtigkeit der Welt zum Bewußtsein bringt? Das wäre Widersinn! Das Erhabene oder Erhebende kann doch nur darin liegen, daß uns ein Etwas entgegentritt, das uns die Schlechtigkeit der Welt vergessen macht, nicht aber sie doppelt schwer fühlen läßt.

Mit diesen Überlegungen fällt auch Seidls Deutung des Schönen im banalen Sinne, als ob das Nächstliegende dabei immer nur der »angenehme Augenschein« sei im Gegensatze zur charakteristischen Herbheit des Erhabenen, und als ob nur das Schöne sich an das Vertrauen des Betrachters wende, während das Erhabene ihn durch gleichsam feindliche Übermacht überwältige. Vielleicht ließ Seidl sich hier von Schopenhauer leiten, der vom erhabenen Objekte glaubt, daß es zunächst das reale Interesse des auffassenden Subjektes feindlich und erdrückend berühre. Nun mag es ja gewiß erhabene Objekte dieser Art geben (der empörte Ozean mit seinen Untergang drohenden Wogen). Darum erschließt sich aber doch der erhabene ästhetische Gehalt — und gerade dieser in erster Linie — nur dem, der innere Ruhe genug besitzt, sich dem erhabenen Objekte rückhaltlos und vertrauensvoll hinzugeben und ganz in ihm zu versinken. Seidl hätte gut getan, sich in diesem Punkte die Meinung Dessoirs zu eigen zu machen, dem er ja doch sonst wichtige Bestätigungen seiner Auffassung entnimmt.

Damit erledigt sich nun aber auch Seidls Meinung, daß das Schöne ein Kompromiß, das Erhabene die Aufdeckung und Bestätigung dieses Kompromisses sei. Gedrängt durch die Tatsachen nimmt Seidl selbst, wie wir schon wissen, noch ein Absolut-Schönes an, als Gattungsbegriff, dem sich das Schöne im engeren Sinn und das Erhabene als Arten unterordnen. Als die Parole der Zukunft bezeichnet er: »Nicht mehr entweder ‚Schön' oder ‚Erhaben', sondern Vereinigung beider, höhere Synthese im Kosmos.« Den naheliegenden Einwand, daß sein Absolut-Schönes nun doch wieder ein Kompromiß des aufgedeckten Kompromisses bedeute, sucht er zu entkräften durch eine komplizierte Konstruktion, welcher in allen Einzelheiten nachzugehen schwierig und wenig lohnend ist.

Seidl vermengt das künstlerische Schaffen mit dem im Kunstwerk versinnlichten Gehalte, da er Beethovens Skizzenbücher anführt als Bestätigung seiner eigenen pessimistischen Auffassung vom Erhabenen. Die Tatsache, daß Beethoven seine musikalisch-künstlerischen Gestaltungen dem Stoff erst abringen, daß er, um das Unendliche zu versinnlichen, mit dem Endlichen kämpfen mußte, und das in dem Ergebnis sich dokumentierende schließliche Überlegensein des menschlichen Geistes über die schnöde Materie — diese Tatsache ist bedeutsam für die Psychologie des künstlerischen Schaffens und wirkt vielleicht selbst erhaben im menschlichen Sinne als künstlerische Pflichterfüllung eines vom Schicksal schwer Getroffenen; sie hat aber mit der künstlerischen Beschaffenheit des erzeugten Werkes nichts zu tun und kann nicht angeführt werden als Beweis dafür, daß nun das Erhabene selbst einen Widerstreit der Idee gegen die Realität oder eine Störung der im Schönen angeblich liegenden Pseudo-Harmonie bedeute.

Als unhaltbar erweist sich auch Seidls Bemühen, das Musikalisch-Erhabene im

Gegensatze zum Schönen loszulösen von der »Schuld der Erscheinung« und der Vorstellungswelt als solchen. Seidl übernimmt hier jenen intellektualistischen Irrtum Kants. Er glaubt das Erhabene dadurch höher zu heben als das Schöne und übersieht, daß er es als ästhetische Kategorie vernichtet. Von der »Schuld der Erscheinung« kann das Ästhetisch-Erhabene wie alles Schöne nur dadurch erlösen, daß es in diese Schuld selbst eingeht und sie — indem es ihr zur einen Hälfte verhaftet bleibt — gerade dadurch überwindet. — Das Erhabene kann auch nicht bezeichnet werden als das »Jenseits von Schön und Häßlich«, da es dem Häßlichen ganz in der gleichen Weise gegenübersteht wie das Schöne, d. h. seiner bedarf als dienendes Mittel der Charakteristik.

Wie fern Seidl im Grunde der fundamentalen Erkenntnis steht, daß das Erhabene ganz wie das Schöne nur zu stande kommt durch die Immanenz der Idee in der sinnlichen Erscheinung, geht aus seiner Behauptung hervor, daß beim erhabenen Objekt die Idee als Mahnung stets noch außerhalb, als Ziel darüber stehen bleibe und so als Anregung zur Erhebung, Stachel und Sporn fortwirke. Das Zustandekommen einer bestimmten Art des Musikalisch-Erhabenen macht Seidl davon abhängig, daß die Phantasie über die Formen und sinnlichen Zeichen hinausschreite, das Linienspiel weiter über die konkret gegebene Grenze hinaus fortsetze. Gerade der Kenner und Fachmusiker werde sich in seiner Phantasie angeregt fühlen, von dem sinnlich Gegebenen ins Unendliche weiter fortzuschreiten. Seidl glaubt zur Bestätigung dessen sich auf Karl Stumpf berufen zu dürfen. Er selbst kommt beim Betrachten einer Kuppel auf die allersonderbarsten, krausesten Ideen; seine Einbildungskraft fühlt sich angeregt, den Gewölbebau über seine Grenzen hinauszuführen, ihn ins Unbestimmte fortzusetzen.

Jetzt können wir auch verstehen, warum Seidl so nachdrücklich betont, daß es nicht fertige Erhobenheit sei, was er dem Erhabenen zuschreibe, sondern »angeregte«, da die Unendlichkeit selbst ja doch nie vollständig in einem sinnlichen Objekte vorhanden sein könne: »eine bereits angeschaute oder gehörte Unendlichkeit wäre ein Unding«! Seidl ist eben nicht ganz vorgedrungen zu der Immanenz des erhabenen Ausdrucksgehaltes in der sinnlichen Erscheinung, er kennt nicht Schellings »Einbildung des Unendlichen ins Endliche«. Infolgedessen vermengt er die Unmöglichkeit einer sinnlich angeschauten Unendlichkeit mit dem gefühlsmäßig zu ergreifenden Geistig-Unendlichen. Vielleicht streift er das Richtige da, wo er das Musikalisch-Erhabene als eine in dem sinnlichen Material des Tones »einzig nur mehr durch die Form der Zeit als begrenzt empfundene Unermeßlichkeit« bezeichnet. Ganz wird ihm aber nicht bewußt, daß es tatsächlich ein Unendliches ist, was im erhabenen Objekte ergriffen wird und aus ihm zu uns spricht.

Für diejenige Kunst, welcher der Ausdruck des Erhabenen in besonderem Maße zufalle, hält Seidl die Musik. Seine ganze Schrift gipfelt in der Frage, ob es denn so sehr ausgemacht sei, daß Gehalt und Wesen der Tonkunst ein spezifisch Schönes sein müsse. In irreleitender Weise deutet er Hanslicks Formalismus als eine Bevorzugung des Schönen vor dem Erhabenen, während er selbst zu dem Ergebnis kommt, daß das »bei den anderen Künsten maßgebende oder für maßgebend erachtete Schönheitsprinzip« für die Musik nicht ausreiche, diese vielmehr ihrer eigensten Natur nach unter einer anderen Kategorie einzureihen sei als alle übrigen Künste, nämlich unter der des Erhabenen. Seidl glaubt Hanslick gegenüber eben dadurch die weitaus höhere und edlere Auffassung zu vertreten, daß er die Musik zur Kunst des Erhabenen *par excellence* macht.

Diese Übertreibung ist wiederum charakteristisch für die an Richard Wagners Einseitigkeiten anknüpfende neudeutsche Richtung, deren Urteil über Mozart wir

zuvor schon kennen gelernt haben. Vor Unbefangenen bedarf sie keiner Widerlegung. Die übrigen Künste brauchen nicht verteidigt zu werden gegen die Behauptung, daß sie weniger als die Musik zum Ausdruck des Erhabenen befähigt seien. Sie können stolz auf ihre Leistungen hinweisen und über den Versuch ihrer Verkleinerung hinwegsehen. Die Dichtkunst besaß einen Shakespeare, die Malerei und Plastik einen Michelangelo, die Baukunst ungezählte Meister erhabener Raumbildung. Sind angesichts solcher Tatsachen noch umständliche theoretische Debatten nötig?

Unhaltbar ist aber auch Seidls Versuch, innerhalb der Musik das Schöne dem Erhabenen gegenüber als wesentlich formal geartet auszugeben, wiederum im Hinblick auf Hanslick, als ob durch dessen Formalismus das Musikalisch-Schöne als solches degradiert erscheine. Man kann aber durchaus nicht, wie Seidl meint, unterscheiden zwischen einer Musik als »Spiel« und einer Musik als »Ausdruck«, zwischen einer Musik des Äußeren und einer Musik des Inneren. Es gibt innerhalb der künstlerisch wertvollen Musik keineswegs zwei ganz verschiedene Arten von Melodie, von denen die eine nur formal, die andere inhaltlich bestimmt ist. Alle gehaltvolle Musik ohne Ausnahme — sei sie nun schön oder erhaben, tragisch oder humoristisch geartet — ist Musik als Ausdruck, Musik des Inneren und inhaltlich bestimmt. Jenes Musikalisch-Schöne, welches Seidl seinem Musikalisch-Erhabenen als ein weniger Gehaltvolles gegenüberstellt, ist überhaupt kein Musikalisch-Schönes im eigentlichen, künstlerischen Sinne mehr, sondern nur ein Formal-Schönes, das als solches auf höhere Wertschätzung und Bedeutung überhaupt keinen Anspruch hat.

Seidl versucht, die an sich unhaltbare Unterscheidung des Mathematisch- und Dynamisch-Erhabenen auf die Musik zu übertragen. Er glaubt von der Musik, daß sie sehr wohl die Möglichkeit zu mathematisch erhabenen Wirkungen oder zu einem Erhabenen der Vorstellung biete. Das Mathematisch-Erhabene der Musik bei Seidl ist nun aber eine der sonderbarsten Konstruktionen willkürlicher Kombination und hat mit der künstlerischen Wirklichkeit nichts mehr zu tun. Seidl übernimmt von Karl Fuchs die Unterscheidung der »intellektuellen« und »metaphysischen« Faktoren der Tonkunst. Gestützt hierauf behauptet er, daß das Erhabene der Vorstellung oder des Intellektes sich vorzugsweise auf dem Gebiete der Polyphonie, des Kontrapunktes, imitatorischen Stiles und allenfalls noch der homophonen Figuration einstelle. Mehr Gewicht liegt aber auf der Ergänzung, daß das Erhabene des Intellekts in der Musik zu einem großen Teil auftrete in einem dem Graphisch- und Plastisch-Anschaulichen sich zuneigenden Elemente der linearen Zeichnung, welches der räumlich-sichtbaren Außenwelt entlehnt sei und daher die Betonung des Architektonischen bei solcher Musik rechtfertige. Mit Karl Fuchs spricht Seidl von der »Zeichnung für den anschauenden Sinn« und von dem »Interesse der Architektur eines Tonstückes als der Gesamtsumme aller ... räumlich-konstruktiven Elemente«. Seidl glaubt auch in der Musik hier und da eine Art von räumlicher Figur oder doch von anschaulicher Linie nachweisen zu können, ganz im Gegensatze zur Zunft-Ästhetik, welche diesem Umstand bisher keine Beachtung geschenkt habe.

Dies von Seidl konstruierte räumlich-anschauliche Element in der Tonkunst bildet aber nur eine Vorbedingung seines Mathematisch-Erhabenen in der Musik. Zur Vervollständigung läßt er noch etwas anderes, gänzlich Unvermutetes hinzukommen, nämlich Assoziationen. Nun stellt sich die Sache so dar, daß es »gleichsam das Moment einer Linienführung, des Graphischen, der Zeichnung in ... melodischen oder harmonischen Fortschritten, mithin ein mehr räumliches Ele-

ment in der zeitlichen Musik (ist), was, den Intellekt als Größe beschäftigend, auf assoziativem Wege den Eindruck der (mathematischen) Erhabenheit wachruft«. Dies Mathematisch-Erhabene wird nach Seidl von der Musik nicht unmittelbar dargestellt, sondern mittelbar gewirkt. Es ist ein Erhabenes, welches wir der Musik auf assoziativem Umwege beilegen, indem wir es vermittels einer gleichsam grenzenlos gewordenen Phantasie in uns selber konzipieren. Außerdem müsse sowohl die lebendig-persönliche »Beseelung« des Objektes, als auch die willig entgegenkommende »Einfühlung« in den Seelenreichtum des schaffenden oder nachschaffenden Subjektes noch mit hinzukommen. — Wir begnügen uns damit, das Mathematisch-Erhabene der Musik, wie Seidl es sich denkt, im vorstehenden möglichst deutlich in allen seinen Bestandteilen aufgezeigt zu haben, und verzichten darauf, weitere Erörterungen anzuknüpfen.

Ähnlich geartet ist das Dynamisch-Erhabene oder das Erhabene des Willens bei Seidl. Wie er zuvor von Karl Fuchs die »intellektuellen« Faktoren des Erhabenen der Vorstellung übernahm, so jetzt die »metaphysischen« Faktoren des Erhabenen des Willens. Solche metaphysische Faktoren sind: 1. die vokale, instrumentale und universale Phonetik; 2. die Dynamik nach Akzentuation und Gradation; 3. die Dramatik; 4. die Harmonik. — Diese Faktoren mögen aufs neue einen Begriff davon geben, wie schlimm es mit der Ästhetik der Tonkunst in der Öffentlichkeit heutzutage noch bestellt ist.

Die letzte und wichtigste Bestimmung Seidls haben wir mit alledem aber noch gar nicht berührt. Sie liegt darin, daß Seidl das Erhabene der Vorstellung als ein »Erhabenes in der Musik« bezeichnet und unterscheidet von einem »Erhabenen der Musik«, welches im wesentlichen mit dem Erhabenen des Willens parallel geht. Seidl charakterisiert das Erhabene in der Musik oder das der Vorstellung in der uns schon bekannten Weise und bestimmt den Unterschied vom Erhabenen der Musik dahin, daß »jenes ein Erhabenes der mittelbaren Wirkung, im Grunde genommen ein ursprünglich außerhalb der Tonkunst selbst Gelegenes, entweder auf rein assoziativem Wege nur Hinzugekommenes oder von dieser Kunst als stofflicher Vorwurf der äußeren Naturerscheinung zur Nachahmung nur eben Aufgenommenes, jedenfalls mehr Gelegentliches bleibe, hingegen dieses ein Erhabenes des Ausdruckes und des Eindruckes, ein mit dieser Kunst prinzipiell und ursprünglich schon Gegebenes, der Musik als solcher schon Immanentes, für sie Typisches« genannt werden müsse.

Wir können uns darüber nun kurz fassen; wie bei den vorhergehenden Feststellungen Seidls handelt es sich auch hier um eine bloße Konstruktion. Diese ganze komplizierte Unterscheidung erledigt sich rasch genug durch die Einsicht, daß jenes »durch einen bestimmten Linienzug auf graphischem Wege assoziativ bewirkte Erhabene in der Musik« überhaupt nicht existiert, vielmehr alles Musikalisch-Erhabene ohne Ausnahme ein Erhabenes des Ausdrucks, ein den Tönen als solchen Immanentes ist, das sie unmittelbar ergreifend ausströmen und dem empfänglichen Hörer auf direktem Wege mitteilen.

Damit fallen nun auch die weiteren Bestimmungen Seidls. Wenig aussichtsvoll ist der von ihm unternommene Versuch, innerhalb des Gesamtgebietes der Musik ein architektonisches, plastisches und malerisches Ausdrucksgebiet gegeneinander abzugrenzen, oder zu unterscheiden zwischen Verstandes-Musik, Gefühls-Musik und der Vereinigung beider. Von dieser Vereinigung sagt Seidl, daß sie am meisten für den Ausdruck des Erhabenen befähigt sei, und vor allem den Tummelplatz vorstelle für das Musikdrama wie für die als »gelegentlicher Inhalt« der Musik anzunehmende Idee. — Dies bringt uns darauf, daß Seidl die Begriffe Idee und

Gedanke in der seltsamsten Weise verwendet und gegeneinander abgrenzt. Er ist ja, wie wir wissen, nicht vertraut mit der konkreten intuitiven ästhetischen Idee, infolgedessen auch nicht mit der Immanenz der Idee im Klangbilde oder in den Tonformen, wodurch aller musikalisch-künstlerische Ausdruck ohne Ausnahme bedingt bleibt. Er versteht die Idee im Sinn irgend einer außermusikalischen, von der Musik erst darzustellenden Vorstellung und meint daher, daß Ideen den Vorwurf für die Tonkunst zwar abgeben können, aber nicht unbedingt abgeben müssen. Auch ohne Kommentar vermöge uns die Tonkunst ganz deutlich sehr wohl die Idee zu versinnlichen. — Ähnlich geartet ist Seidls Charakteristik des musikalischen »Gedankens«, der sich nur an den musikalischen Verstand, nicht aber auch an den Willen wende.

Hanslick gegenüber legt Seidl eine Animosität an den Tag, die heutzutage etwas antiquiert berührt und nur von dem ganz verstanden werden kann, der die Zeiten des Wagner-Kampfes noch miterlebt hat. Seidl ist fest davon überzeugt, daß Hanslicks Formalismus zurückgeführt werden dürfe auf den in Wien grassierenden »sensualistischen Hedonismus des guten Essens und der leichten Verdauung, der es sich gern an dem reizvollen Formspiel genügen läßt«. Daraus ergibt sich für Seidl die Folgerung, daß gerade die entscheidendsten Theorien Hanslicks, da sie »einer spezifisch-klimatischen Notwendigkeit des Denkens und oro-hydrographischen Voraussetzung des Fühlens sozusagen ihre literarische Herkunft verdanken«, im tiefsten Grunde unwiderlegbar bleiben, weil sie »eben der Sphäre des Willens und nicht der des Intellekts zuletzt angehören«. — Seidl setzt sich mit Hanslick auseinander über die Begriffe Form und Inhalt und kommt dabei selbst zu dem Ergebnis, daß der Begriff »Form« in der Musik eine dreifache Bedeutung habe. Er beruft sich auch hier wieder auf Karl Fuchs, der die Begriffe Form und Inhalt aber im gröbsten Sinne deutet als Gefäß und den von ihm umschlossenen Inhalt, woraus sich natürlich ergibt, daß Form und Inhalt keineswegs Korrelata sind, sondern sehr wohl voneinander getrennt gedacht werden können. — Im ganzen zeichnet sich Seidls Polemik gegen Hanslick mehr durch ehrliche Entrüstung als durch schlagende Gründe aus.

Eine verhängnisvolle Unterlassung hat Seidl schließlich dadurch begangen, daß er es versäumte, sich mit den namhaftesten Ästhetikern der jüngsten Zeit über sein eigentliches Zentralproblem — das Erhabene — gründlich auseinanderzusetzen. Nur Dessoir findet nähere Berücksichtigung, da Seidl ihm eine Bestätigung seiner eigenen Auffassung entnimmt. Dies Ausweichen und Zurückscheuen vor vielleicht einschneidenden Korrekturen und dieser Verzicht auf durchgreifende Verteidigung der eigenen Position gegen die von allen Seiten anstürmende jüngste Ästhetik — ganz abgesehen davon, ob diese im Rechte ist oder nicht — gereicht der Schrift Seidls nicht zum Vorteil. Ich bitte um die Erlaubnis, die von Seidl gelassene Lücke wenigstens notdürftig ausgleichen und hier nur in den fundamentalsten Zügen einige zeitgenössische Theorien des Erhabenen noch skizzieren zu dürfen, um für die kritische Auseinandersetzung mit Seidl den umfassenden Hintergrund zu gewinnen.

Als Vertreter der speziellen Musikästhetik sei sogleich der auch von Seidl erwähnte Hermann Stephani genannt (»Das Erhabene insonderheit in der Tonkunst und das Problem der Form im Musikalisch-Schönen und -Erhabenen«, 1907). Stephani bezieht sich mehrfach auf Seidl und polemisiert auch gegen ihn, vermag ihn aber in keiner Weise zu ergänzen, da er selbst im Materialismus befangen bleibt und ein warnendes Beispiel bietet für die von manchen so heiß ersehnte Musikerästhetik. Stephani operiert mit dem Begriff der psychodynamischen Öko-

nomie und mit dem Prinzip des kleinsten Kraftaufwandes. Er stellt das Gesetz auf, daß bei der Darstellung eines musikalischen Gedankens die Größe des gesamten sich dabei auswirkenden Kraftaufgebotes in jedem Augenblick sich zu bestimmen habe nach der Größe des augenblicklichen inneren Schwergewichts des Tongehaltes, und daß auch die einzelne Stimme nur in dem Maße Kraft verbrauchen solle, als sie Bedeutsames auszusprechen habe. Vom musikalischen Formbegriff prägt Stephani das dunkle Wort, daß er, soweit er normativ sein dürfe, in den Bedingungen der Leistungsfähigkeit unserer psychischen Kraft ruhe. — Daß auf solchen Grundlagen die Theorie des Erhabenen nicht gedeihen kann, bedarf keiner näheren Begründung. Es ist verwunderlich, daß ein so erfahrener Kopf wie R. Hohenemser den materialistischen Verirrungen Stephanis gegenüber kein entschiedenes Wort der Zurückweisung findet, ja sie zum Teil gut heißt, während er doch die Theorie Seidls in allen ihren Schwächen durchschaut.

Seidl selbst beruft sich, wie schon erwähnt, zur Bestätigung seiner Auffassung auf Max Dessoir, und es ist tatsächlich nicht zu verkennen, daß sich bei Dessoir gewisse Analogien zu der von Seidl vertretenen Meinung finden. Dessoir spricht die Vermutung aus, daß das Erhabene selbst in der Kunst immer mehr sich von der Formenschönheit lossage. Den Eindruck des Erhabenen führt er nicht zurück auf ein im Grunde doch harmonisches Verhältnis in der Art, daß dem objektiv erhabenen Gehalte die ihm kongruente Rezeptivität des aufnehmenden Subjekts entspricht, sondern auf beiderseitige Maßlosigkeit. Dessoir betont den Unterschied vom beglückenden Hinnehmen des Schönen; auch die Färbung des Schönen im optimistischen, die des Erhabenen im pessimistischen Sinne findet sich bei ihm angedeutet. Es ist also begreiflich, daß Seidl sich auf ihn beruft. Sehr fraglich bleibt aber, ob Dessoir geneigt ist, mit Seidl durch Dick und Dünn zu gehen, ob er nicht vielmehr alsbald zu verstehen geben würde, daß er seine Andeutungen doch in einem wesentlich anderen Sinn verstanden wissen wolle. Jedoch selbst wenn Dessoir sich mit Seidl einverstanden erklärte, so könnte das an unserer Stellungnahme nichts ändern. Dann müßten wir Dessoir gegenüber betonen, daß das Erhabene zwar gewiß stets ein Außerordentliches, unter Umständen sogar ein sich maßlos gebärdendes Außerordentliches ist, daß es aber niemals die Maßlosigkeit als solche sein kann, welche erhebend wirkt, sondern immer nur ein der Maßlosigkeit immanentes ideales Moment. Dies gilt auch vom subjektiven Pol. Der Sinn für das Erhabene setzt zwar unter Umständen den Sinn für das alle Schranken durchbrechende Maßlose voraus; darum ist es aber doch nicht eine innere Maßlosigkeit, welche den Menschen zum Innewerden des Erhabenen befähigt, sondern eine viel feinere und edlere seelische Fähigkeit, nämlich der Sinn für jene zuvor erwähnte, selbst im Brutal-Maßlosen noch sich offenbarende ideale Potenz. — Die Behauptung Dessoirs, daß ein Objekt, um erhaben zu wirken, seiner Größe nach an das Unendliche grenzen müsse, wird widerlegt durch die alltägliche künstlerische Erfahrung. Von dem Inneren eines gotischen Domes kann man doch wahrlich nicht sagen, es grenze der räumlichen Ausdehnung nach an das Unendliche. Und doch wirkt es erhaben, und zwar deshalb, weil es niemals die räumliche Ausdehnung als solche ist, welche im ästhetischen Sinne erhebt, sondern immer nur der in ihr verwirklichte Ausdrucksgehalt. — Im übrigen spricht es Dessoir selbst aus, daß Kunstwerke, äußerlich betrachtet, natürlich eng begrenzt sind, und daß selbst der Anblick des gestirnten Himmels schnell sein Ende finde. Auch betont er die geschichtlich wechselnde Relativität und anthropozentrische Bedingtheit der für den Eindruck des Erhabenen erforderlichen Größe. Der von ihm hervorgehobene Anspruch der Modernen auf mehr Massenhaftigkeit erscheint nun modifiziert durch

den Hinweis auf die erleichterten Verkehrsmöglichkeiten, die Vielen gestatten, das Meer und die Alpen zu sehen. Infolgedessen verschwindet natürlich mehr und mehr die frühere Naivität, die es noch ermöglichte, aus einem Mühlbach erhabene Eindrücke zu schöpfen.

Einer gewissen Annäherung an die Auffassung Seidls begegnen wir auch bei Jonas Cohn. Cohn findet im Erhabenen eine Unangemessenheit der Gestaltung oder Form und unterscheidet auf Grund der besonderen Art dieser Unangemessenheit drei Arten des Erhabenen. Auch nimmt er im Erhabenen einen Bruch oder Konflikt an, rechnet das Erhabene somit zu den konflikthaltigen Modifikationen. Infolgedessen hält er den inneren Widerstreit und die Beimischung von Unlust hier für wesentlich und sieht darin den charakteristischen Unterschied von der im Schönen gegebenen vollkommenen Einheit und dem ruhigen Ausleben. — Diese Annäherung an Seidl wird von Cohn auf der anderen Seite aber wieder aufgehoben. Cohn kommt zu dem Endergebnis, daß jene Unangemessenheit im Erhabenen »anderseits der Größe doch wieder als Ausdruck angemessen« sei, daß die Formprinzipien zwar durchbrochen werden, in der Durchbrechung aber doch gewahrt bleiben. Trotz des inneren Bruches gilt ihm die erhabene Anschauung doch in einem höheren Sinne als vollkommen; er weiß, daß alle Unangemessenheit im Erhabenen sich in eine Angemessenheit auflöst. Von diesem Gesichtspunkte aus übt er eine vortreffliche Kritik an Kant und weist auch auf Solger hin, der schon die Unhaltbarkeit der subjektivistischen Deutung Kants durchschaute. Cohn warnt vor der Vermengung des Erhabenen mit dem Sittlichen, er weiß, daß das Erhabene nie in der bloßen Zahl oder Ausdehnung liegt, und kennt das Erhabene der Ruhe. Vor allem aber hätte Seidl bei ihm entnehmen können, daß das Erhabene und Schöne keineswegs Gegensätze sind, sondern sich aufs mannigfaltigste kreuzen und vereinen. Doch muß zugegeben werden, daß sich hier bei Cohn ein nicht ganz gelöster Widerspruch findet.

Max Diez (Allgemeine Ästhetik, Sammlung Göschen, 1906) bestätigt, daß es ein Erhabenes der bloßen Ausdehnung nicht gibt, alles Erhabene vielmehr ein Intensives ist. Auch ist ihm klar, daß das Erhabene und Schöne keine koordinierten Gegensätze sind, da ja doch das Erhabene schön und das Schöne erhaben sein kann. Diez betrachtet das Erhabene als eine Kategorie oder konkrete Form (Modifikation) des Schönen. Auf die Frage, was der wirkliche Gegensatz des Erhabenen sei, gibt er selbst keine bestimmte Antwort. Doch erhebt er gegen die Einreihung des Anmutigen an dieser Stelle berechtigte Bedenken. — Weniger glücklich ist Diez in seinen weiteren Bestimmungen; Seidl hätte auch ihn zum Teil als Gewährsmann zitieren können. Diez bestimmt das Wesen des Erhabenen dahin, daß sich hier der Geist mit Übergewalt der Erscheinung aufdringe (d. h. sie überrage), daß er infolgedessen jetzt das Unsinnliche, Erscheinungslose, Unlebendige, Abstrakte werde. Diez identifiziert das Erhabene mit dem absolut Formlosen und dieses hinwiederum mit der Vernichtung der Erscheinung. Auch die subjektivistische Deutung Kants feiert bei ihm eine etwas kleinliche Auferstehung, woraus sich ihm die unhaltbare Unterscheidung eines Erhabenen des Subjekts und des Objekts ergibt. Im Gegensatze zu Lipps hält Diez Furcht und Schmerz für Charakteristika des Erhabenen.

Bei Lipps finden sich viele wertvolle Fingerzeige, abgesehen von der formalistischen Einfühlungstheorie, die mit Lipps' eigentlichen Gedanken über das Erhabene unmittelbar nichts zu tun hat. Lipps betont die Identifikation von Subjekt und Objekt beim Erfassen des Erhabenen, das Aufgesaugtwerden vom Objekt, so daß wir uns in und mit dem Objekt groß und — im ästhetischen Akte selbst —

niemals unlustvoll berührt fühlen. Lipps macht darauf aufmerksam, daß Unendlichkeit oder Grenzenlosigkeit keineswegs ein unentbehrliches Merkmal erhabener Objekte ist, da ja auch der Sternenhimmel und das offene Meer nicht das Bild einer sinnlichen Grenzenlosigkeit bieten, und da sich ja die ästhetische Betrachtung als solche ihrer Natur nach mit dem begrenzten Sichtbaren begnügt. Seidl konnte bei Lipps entnehmen, daß auch das Erhabene seine Form hat, wenn schon es die des Anmutigen zersprengt, und daß das Überschreiten der sinnlichen Auffassung jedes ästhetische Verhalten, und damit auch das Innewerden des Ästhetisch-Erhabenen, zerstört. Wie Vischer und Fechner macht Lipps die Beobachtung, daß es auch ein Erhabenes des Leisen, Stillen, Ruhigen gibt, ja daß sogar das räumlich Kleine erhaben wirken kann, sofern sich in ihm ein innerlich Großes ausspricht. Von diesem Gesichtspunkte aus unterscheidet Lipps zwei Hauptgattungen des Erhabenen. Vor allem aber findet sich bei ihm die wichtige Trennung des Ethisch- und Ästhetisch-Erhabenen, wobei als Drittes nur noch das Intellektuell-Erhabene fehlt. Außerdem betont auch Lipps, daß das Erhabene und Anmutige nicht Gegensätze sind, sondern sich sehr wohl vereinigen können. — Eine kritische Auseinandersetzung mit Lipps würde unter anderem auf die Frage führen, ob es richtig ist, als den Gegensatz des Erhabenen, d. h. Erhebenden, das Kleine, Leichtfaßliche, Spielende, der Tiefe Entbehrende zu bezeichnen, und nicht vielmehr das Niederdrückende, Deprimierende; ferner ob es sich empfiehlt, das Anmutige einzureihen in dem Kapitel, welches »Die Komik und Verwandtes« behandelt; und drittens, ob es tatsächlich auch ein Negativ-Erhabenes und eine Erhabenheit des Bösen geben kann.

Volkelt hat im ersten Bande seines »Systems der Ästhetik«, 1905, die Modifikationen des Schönen noch nicht erörtert. — Witasek pflichtet der Erkenntnis bei, daß die bloße Extension, die bloße äußere Größe allein, keineswegs genügt zum Eindruck des Erhabenen, daß es hier vielmehr auf geistige Größe ankommt oder, besser gesagt, auf den in der bloßen Extension verwirklichten Ausdrucksgehalt. Wertvoll ist ferner Witaseks Hinweis, daß es erhabene Niedertracht, Charakterlosigkeit, Dummheit überhaupt nicht gibt. — Im übrigen ist Witasek mit seinen Ausführungen über das Erhabene nicht sonderlich glücklich. Er ist sich, ähnlich wie Seidl, nicht klar über die Immanenz des erhabenen ästhetischen Ausdrucksgehaltes in der sinnlichen Erscheinung. Infolgedessen vermengt er das Ästhetisch-Erhabene mit dem Intellektuell- und Ethisch-Erhabenen, neigt zur formalistischen Deutung des Ästhetisch-Erhabenen, faßt den Begriff der Einfühluug in das erhabene Objekt nicht sauber, da er das Leihen von menschlich-seelischen Eigenschaften an unbeseelte Objekte im ästhetischen Akte vermengt mit dem Ergreifen des erhabenen Ausdrucksgehaltes. Außerdem vermengt er mit diesem Ergreifen noch das außerästhetisch-reale Gefühl der Erhebung, d. h. die aus dem geistigen Verstehen des Erhabenen sich ergebende außerästhetische Folge. Dadurch fließen ihm das Außerästhetisch- und das Ästhetisch-Erhabene endgültig in Eins zusammen, und er kommt nun zu dem irreleitenden Ergebnis, daß bei allem Erhabenen ohne Ausnahme ein Zusammenwirken ästhetischer Gefühlsfaktoren mit außerästhetischen stattfinde. Dies führt zu einer falschen Einreihung des Erhabenen im Ganzen seiner Ästhetik. Außerdem kehrt auch in der Theorie des Erhabenen Witaseks verhängnisvollster Irrtum wieder, daß nicht sowohl das ästhetische Objekt, sondern die von ihm geweckten Gefühle innerlich angeschaut werden und nun als »anschauliche Vorstellung von Psychischem« ästhetische Lust erregen.

Bei Eduard von Hartmann ist vor allem seine Auseinandersetzung mit Kant zu berücksichtigen und dabei erneut die Frage zu prüfen, ob es angeht, ein Mathe-

matisch-Erhabenes der bloßen Extension als besondere Unterart des Erhabenen anzunehmen, und ob nicht vielmehr alles Erhabene ohne Ausnahme eine gewisse Intensität voraussetzt. Eduard von Hartmann gibt ferner wertvolle Aufklärungen über die Kongruenz von Form und Inhalt im Erhabenen, über die Tragweite der Formlosigkeit, die potenzierte Subjektivität des Erhabenen und Anmutigen, die Wesensidentität des Erhabenen und Schönen. In einem gewissen Gegensatze zu Dessoir betont Eduard von Hartmann das Zurücktreten der Massenhaftigkeit bei Versinnlichung der höchsten Arten des Geistig-Erhabenen. — Eine kritische Auseinandersetzung mit Eduard von Hartmann hätte unter anderem auf die wichtigen Fragen geführt, ob in der Tat das Anmutige als Gegensatz des Erhabenen oder Erhebenden zu gelten habe und nicht vielmehr, wie schon früher gesagt, das Niederdrückende, Deprimierende; ob das Ethisch- und Intellektuell-Erhabene an sich nicht außerhalb des ästhetischen Gebietes liegen; und schließlich, ob es statthaft ist, das Erhabene auf den verschiedenen Konkretionsstufen des Schönen zu erörtern, da die niedrigen Konkretionsstufen ja doch in demselben Momente überschritten sind, sobald von erhabener Wirkung gesprochen werden kann: das sinnlich Angenehme kann als solches nicht erhaben, das Erhabene nicht mehr bloß sinnlich angenehm sein.

Gegen mich und meine »Moderne Musikästhetik« setzt sich Seidl verschiedentlich zur Wehr — mit Recht, da ich nicht eben sanft mit ihm umgesprungen bin. Wenn er eine ganze Reihe von weniger bekannten Namen aufzählt, die in meinem Buche fehlen, so gebe ich zu bedenken, daß ich einen Riesenstoff erst noch aus dem Rohen herauszuringen hatte, da angemessene Vorarbeiten nur spärlich vorhanden waren. Über dem, was ich nicht bewältigt habe, möge man also billigerweise nicht das vergessen, was tatsächlich bei mir seine Erledigung gefunden hat, was ja auch Seidl in schöner Gerechtigkeit anerkennt. Seidls Entrüstung, daß ich Wagner »so auffällig versäume«, ist grundlos geworden durch mein inzwischen erschienenes Buch »Richard Wagner als Ästhetiker«, aus welchem zu ersehen ist, daß ich Wagner ausgeschaltet habe, nicht, weil ich ihn als Ästhetiker gering schätze, sondern im Gegenteil, weil ich ihm die ausführlichste Behandlung angedeihen lassen wollte. Auch E. T. A. Hoffmann habe ich nachträglich seiner Bedeutung gemäß gewürdigt. Mit unrecht wirft mir Seidl das Fehlen der Namen Kahlert, Schneider und Dreher vor. Ein aufmerksamer und gründlicher Leser meines Buches wird diese Namen nicht vermissen: Kahlert ist auf S. 60 erwähnt, Paul Schneider wenn auch nicht Peter Joseph, auf S. 249, Dreher auf S. 445 in der 84. Anmerkung.

Ich habe gern die Gelegenheit ergriffen, Seidls Schrift in der zweiten Auflage noch einmal nach allen Richtungen durchzuarbeiten. Die Ergänzungen, welche diese zweite Auflage bringt, sind mehr äußerlicher Art: eine Einleitung von wesentlich bibliographischem Charakter und Anmerkungen, die abseits der eigentlichen Hauptfrage vielerlei berühren. Der Kern als solcher ist unverändert geblieben, und auf diesen Kern allein bezieht sich die in meiner »Modernen Musikästhetik« gegebene Darstellung. Ich bedaure nachträglich, daß ich mich im Affekt des Schreibens vielleicht zu einer allzu großen Schärfe des Tones habe hinreißen lassen. Sachlich kann und darf ich aber nichts zurücknehmen, empfinde vielmehr eine gewisse Genugtuung, schon damals, im Rahmen der so viel größeren Arbeit und bedrängt durch eine kaum zu übersehende Fülle des Materials, in aller Kürze die Hauptpunkte bei Seidl herausgehoben zu haben.

Ulm. Paul Moos.

Frederic Horace Clark, Liszts Offenbarung. Schlüssel zur Freiheit des Individuums. Berlin-Groß-Lichterfelde, Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H., 1907. XV und 320 S.

Wer Energie und guten Willen genug aufbringt, um sich durch das dichte Gestrüpp dieses überaus eignen und kühnen Buches durchzuarbeiten, wird sich am Ende belohnt finden: Aus dem Wirrwarr phantastischer Verstiegenheiten und krauser Gedanken, aus dem Gemenge musikalisch- und allgemein-ästhetischer Theoreme, religiöser Überschwänglichkeiten, absonderlicher Zahlenmystik und vermeintlicher Wissenschaftlichkeit taucht eine Idee auf und gewinnt Gestalt, die groß konzipiert ist, und deren Durchführung doch schließlich als folgerichtig zum letzten Ziele gelangend anerkannt werden darf, trotz aller Nebelhaftigkeit und aller — nicht nur auf des Verfassers unzulänglicher Beherrschung der deutschen Sprache beruhenden — Unverständlichkeiten im einzelnen, trotz aller verwunderlicher »Denn«-, »Also«- und »Da«-Sätze, trotz des durch unleidliche Wiederholungen noch schwerer zu verfolgenden Hin und Her des Gedankenganges. Und man gewinnt ein Verhältnis zu einer Persönlichkeit, deren Reinheit als Charakter, deren Gehobenheit als dichtender Empfinder man bewundern muß, deren Ideenart und -kraft man eine gewisse Erhabenheit nicht absprechen kann.

Es ist schwer, eine Vorstellung von diesem Buche zu geben. Zunächst scheint es gedacht als theoretische Begründung, ästhetischer Ausbau und philosophische Ausdeutung einer praktischen Methodik und Schule des Klavierspiels, die noch nicht vorliegt, deren erste Rudimente Clark in einer bereits 1885 erschienenen Schrift: »Die Lehre des einheitlichen Kunstmittels beim Klavierspiel« niedergelegt hat. Clarks Ausgangspunkt ist der Liszt zugeschriebene Satz: »Aus dem Geiste schaffe sich die Technik, nicht aus der Mechanik des Klaviers«, der in vielen neueren Theorien des Klavierspiels eine grundlegende Bedeutung gewonnen und die mannigfachsten Auslegungen erfahren hat. Nach Clark führen diese Worte Liszts »sofort nicht nur zum tiefsten Probleme der Kunst, sondern auch zur höchsten Offenbarung des menschlichen Lebens und verschmelzen beides und schmieden damit den goldenen Schlüssel für die individualistische Kultur der Zukunft«. Als sein wesentliches Thema bezeichnet Clark: »Die Klaviertechnik als eine Kunst der universellen und absoluten Freiheit zu entwickeln, daß sie für uns Mittel zur Seelenoffenbarung sei, ein Schöpfungsakt, der nur in harmonischer d. h. dreieiniger Entfaltung des Wirkens schafft« (S. 42).

Was ihm vorschwebt, ist die Heranbildung zu einer derartigen Gestaltung der musikalischen Betätigung am Klavier, daß bei diesem Willensakt Kunst und Wissenschaft, Religion und Philosophie aufeinander bezogen und harmonisch geeint erscheinen, höchste Individualäußerung der Persönlichkeit und ihrer Freiheit zugleich mit ihrem Untergehen im All und ihrer Gebundenheit sich offenbaren, geistiges und körperliches Nachschaffen verschmolzen, Bildung der Form und darstellende Ausschöpfung des Inhaltes eins werden. Clark baut sein System auf der Annahme auf, daß diejenige Bewegung die absolut vollkommene sei, die in sich ununterbrochen, an sich unendlich verläuft, neue Bewegung erzeugend, die, in sich ebenso vollendet, zur ursprünglichen in einem Verhältnis harmonischer Abhängigkeit und Proportion steht. Diese Bewegungsart, die er bald als »Impulswirbelung«, bald als »Wirbelproportionierung« in sphäroidischer oder zykloidischer Form, bald noch anders bezeichnet, findet er im »Sonnensystem«; »im Kosmos« herrsche »diese Wirbelharmonie des Gottesgeistes«. »Das Sonnensystem habe dem menschlichen Organismus freie, wirbelnde Bewegungen gegeben« (S. 150), »dies Wirbelsystem hat den Körper geschaffen und die Körperteile sind ja Sphäroide, vielmehr ellipsoi-

disch elongierte Spiralenglieder einer organischen Gruppe« (S. 213). Ist diese Bewegungsform die vollkommenste und zugleich die dem Menschen natürlichste, so ist sie »das einzige Element schöner Virtuosität und lebensähnlicher Kunst, weil sie das unendliche, freiheitliche Element des Lebens und von Gottes Virtuosität selbst ist« (S. 150). »In diesem Punkt kommen unsre Religion und Kunst zusammen und verschmelzen miteinander; hier reichen sich Philosophie und Wissenschaft in Liebe und Güte die Hände; Wahrheit und Tugend werden eins, und unsere innerste Seele, unser Geist frohlocken in Harmonie und Freiheit, weil sie eins sind mit dem Quell, dem Wesen des Universums« (S. 165).

Clark baut nun auf diesem Bewegungssystem, bei dessen Erörterung er zu der Annahme einer Zentralkraft, »die die Glieder der Proportion vereinigt und während der ganzen harmonischen Entfaltung zur Freiheit doch die Einheit bewahrt« (S. 54), und primärer, sekundärer und tertiärer harmonisch verbundener, in sich selbst vollendeter Bewegungen gelangt, seine Theorie der Klaviertechnik auf. Seine »Kunstquelle sprudelt hervor aus dem Herzen und dem Solarplexus und der Wirbelsäule und entfaltet sich in dem ununterbrochenen Einigen und Verzweigen wirbelartiger Impulsartikulation unter den Armgliedern« (S. 54). »Mit einem spiralartigen, wirbelnden Impuls der Schulterregion, der eine zykloidierende Artikulation des Oberarms ergänzt, mit zwei ähnlichen und auch oszillierenden Impulsen des Vorderarms und vier gleichartigen, wirbelnden Rotationen der Hand können diese Formglieder des Arms eine Freiheit in der Kunst hervorbringen, die die höchste ist, welche der menschliche Wille jemals als Schönheit der Kunsttätigkeit gekannt hat« (S. 56). »Wenn ich den Oberarm nach unten in seine nach innen sich drehende spiralisierende Bahn dränge nach dem Klavier hinaus, während ich die Tasten berühre, langsam wirbelnd, so ist der Vorderarm bald gezwungen aus etwa einem Pronationsdrang durch Supination und darauf folgende Pronation ein Gegenwirken gegen jene langsame Bewegung des Oberarms auszuführen. Doch der Oberarm herrscht und zwingt den Vorderarm zum Beitrag an der Arbeit des Ganzen durch allmähliche Abschattierung. Gleichzeitig kann die Hand keine Verteilung dieses Einflusses erwirken, ohne daß sie vielmals wirbelt, und ohne diese Vorderarm- und Handverteilungen kann jener Oberarmausfluß nicht ausführlich auf Berührungsbahnen durch Ortswechsel arbeiten« (S. 136). »Außer der Wirbelproportionierung des ganzen Armes ist eine absolut ästhetische Kunstbewegung aus Menschenwillen undenkbar« (S. 173). Jede andere Bewegungsart beim Klavierspiel, möge sie nun auf Anschlag, Fall, Rollen, Schwingen beruhen, schließt nach Clark einen Teil der Glieder von der Bewegung aus, trennt, statt harmonisch zu verbinden, zerstückelt, statt proportionierend zu einen, und ist unfrei. Abgesehen von allen metaphysischen Gesichtspunkten hält Clark sein Bewegungssystem auch deshalb für die einzig wahre Grundlage der Klaviertechnik, weil nur dieses dem Wesen der Musik, in seinem harmonisch proportionierten, in sich geschlossenen, ununterbrochen fließenden Ablauf, adäquat sei.

Dann tut Clark den letzten Schritt, indem er auf Grund dieses Systems Bewegung, Form und Inhalt eins werden läßt: »Der zentralisierende, harmonische Formgeist, den wir in allem Leben als Werdendes, Seiendes oder Sich-Äußerndes wahrnehmen, spiegelt sich auch in dem Wesen der musikalischen Formen wieder und verkörpert sich in dem einen Thema, mehreren Phrasen und vielen Motiven, primären, sekundären und tertiären Strukturlinien, die in primären, sekundären und tertiären Rhythmen dargestellt werden und allein aus primären, sekundären, tertiären Bewegungen, also aus einer Zentralregierung, geschaffen werden können. Diese Glieder des musikalischen Organismus stehen im allgemeinen in strenger Proportion

zueinander wie 1 : 2 : : 2 : 4, da gewöhnlich ein Thema zwei Phrasen (Kola) und vier Motive (Takte) enthält. Die getreue Darstellung dieser Strukturlinien der musikalischen Formen verlangt die Entwickelung primärer, sekundärer und tertiärer Rhythmen, so daß eine Dreifältigkeit in der Form der Rhythmen ... in dem technischen Wirken des Pianisten geschaffen werden muß. Die Armglieder stehen zueinander im Verhältnis wie 1 : 2 : : 2 : 4, denn der eine Knochen oder die Formbasis des Oberarms läßt seinen Einfluß durch zwei solcher Formbasen in den Vorderarm ausstrahlen, ebenso ähnliche Formverzweigungen von dem Vorderarm in die Handwurzel und die mit dieser in Verbindung stehenden vier Finger. Diese Formglieder des Armes dienen dem Zweck, der Involution und Evolution der Bewegungslinien Ausdruck zu verleihen, welche die harmonische Folge der musikalischen Form verkörpern« (S. 55/56).

All diese Theorien werden von Clark Liszt in den Mund gelegt, zum Teil auch aus der Art des Lisztschen Klavierspiels in seiner letzten Lebensperiode abstrahiert, in breitester Darlegung unter häufiger Bezugnahme auf Schillersche Ästhetik, nachdem in den ersten Abschnitten des Buches Clarks Jugend erzählt worden und seine »Pilgerfahrt zu Liszt« — er ist als halbwüchsiger Jüngling, um zu Liszt zu gelangen, aus Amerika nach Deutschland gekommen und von Leipzig zu Fuß im Winter über die Alpen zu ihm nach Sorrent gewandert. Der Schlußteil berichtet Persönliches, zum Teil Allzupersönliches über Clarks Schicksale nach seinem Fortgange von Liszt und das weitere Werden und Ausgestalten seiner Lehre. Überall ist Wahres und Erdichtetes so eng verwoben, daß der Verfasser scheinbar selbst nicht mehr zu scheiden vermag, was er in der Wirklichkeit erlebt, was erträumt und dann gestaltend verdichtet hat.

Eine eigentlich kritische Besprechung des Buches wird — ganz abgesehen davon, daß es als Grundlage einer Art neuer Religion vom Verfasser augenscheinlich gedacht ist —, erst möglich sein, wenn Clark eine praktische Schule der Klaviertechnik auf Grund dieser Theorien vorgelegt haben wird, und es ihm dann gelingt, von den körperlichen Bewegungen, die ihm vorschweben, eine präzisere Vorstellung zu geben, als es bis jetzt geschehen ist, und auch den überaus glücklichen Gedanken von der Einheit der technischen Bewegung mit der Darstellung der musikalischen Form eingehender und klarer veranschaulicht. Das Buch gibt überwiegend nur verschwommene Bilder, zum Teil durch die häufig wechselnde Bezeichnungsweise für wohl gleiche Vorstellungen.

Man wird jedoch schon jetzt einigen Zweifel hegen müssen, ob sich Clarks Technikтheorie bei dem jetzt üblichen Bau der Klaviere wird in die Praxis umsetzen lassen. Er selbst läßt Liszt ebenfalls einmal verlangen (S. 52): »ein anderes Klavier, nicht schlagartig, sondern auf Bebung gebaut, sogar unendlich kugelgelenkig«. Vom musikalischen Standpunkte aus erscheint auch der Vorrang, der durch Clarks Theorie dem Klavierspiel vor jeder anderen musikalischen Betätigung eingeräumt wird, völlig unberechtigt. Und schließlich muß betont werden, daß Clark, wie viele andere, völlig vergißt, daß die Klaviermusik selbst sich nicht nur »aus dem Geiste«, sondern auch in reichem Maße »aus der Mechanik des Klaviers« gebildet und entwickelt hat.

Trotz allem ist »Liszts Offenbarung« ein Buch, das bemerkt zu werden verdient, und dessen reicher Gehalt eine so ausführliche Anzeige rechtfertigt, weil er manches bringt, was auch für die exakte Musikästhetik fruchtbar werden kann.

Grunewald-Berlin.

Werner Wolffheim.

Karl Möbius, Ästhetik der Tierwelt. Jena 1908, Verlag von Gustav Fischer. 4°, 128 S. mit 3 Tafeln und 195 Abbildungen im Text.

Dies Buch war die letzte Arbeit des greisen Zoologen und entsprang aus der Lieblingsbeschäftigung seines Alters. Es erörtert die Gesetze, von denen die Wohlgefälligkeit oder Mißfälligkeit der Tiergestalt bestimmt wird. Kurz und wenig belangreich sind die allgemeinen Bemerkungen, die über die Eigenschaften des Schönen vorausgeschickt werden. Gegenstand der ästhetischen Betrachtung ist hiernach »Gesetzmäßiges in eigentümlicher, individueller Erscheinungsweise«. Diese Gesetzmäßigkeit nun, die in der Freiheit der Individualität auftritt, wird für den Genuß bereichert durch das vielfach abgeänderte Einfühlen unserer eigenen Lebensgefühle in tausendfältig verschiedene Tierformen. »In die Tiere, die uns ästhetisch fesseln, versetzen wir unsere eigenen Gefühle des Ruhens und Bewegens, unsere Empfindungen des Druckes fester und weicher Stoffe, des Glatten und Rauhen, des Nassen und Trocknen, des Warmen und Kalten, des Hellen, Dunklen und der Farben; aber wir stellen uns diese Empfindungen und die daraus entspringenden Gefühle und seelischen Zustände in den Tieren ihrer Organisation gemäß abgeändert und auch abgeschwächt vor.« Ich brauche den Lesern dieser Zeitschrift nicht mehr zu sagen, daß und weshalb mir diese Behauptung unvereinbar scheint mit dem in der seelischen Erfahrung tatsächlich Gegebenen.

Der Hauptteil des Buches bezieht sich auf die Formen, Farben und Bewegungen der Tiere. Ihre Zweckmäßigkeit allein genügt nicht, um ästhetisches Gefallen zu wecken. Vielmehr kommt es zunächst auf eine gleichmäßige Gliederung der Form an; und zwar ist diese entweder strahlig (nach allen Richtungen) oder symmetrisch (nach rechts und links), weil bei diesen beiden Gestaltungen die gegenüberstehenden Glieder sich das Gleichgewicht halten. Die Farben stehen in der Wirkung zurück, ebenso die Bewegungen, bei denen übrigens entscheidend sein soll die Überwindung des Niederzuges der Schwere durch eigene Kräfte. Daneben hat Möbius noch eine Anzahl der dem Ästhetiker vertrauten allgemeinen Gesetzmäßigkeiten bestätigt gefunden.

Im wesentlichen ist das Buch wohl für Zoologen und Tierfreunde bestimmt. Doch besitzt es auch für uns einen beträchtlichen Wert. Was früher die Lehrbücher der Ästhetik in umfangreichen Darstellungen des Naturschönen boten, das ist von Möbius auf den heutigen Stand des Wissens gebracht worden; sein Werk wird also, namentlich im Zusammenhang mit Häckels »Kunstformen der Natur«, den Ästhetikern gute Dienste leisten.

Berlin. Max Dessoir.

X.

Zur Theorie der ästhetischen Gefühle.

Von

Kaarle S. Laurila.

1.

Unter den zahlreichen und oft erheblich voneinander abweichenden Klassifikationen der Gefühle, die in der neueren Psychologie aufgetaucht sind, dürfte diejenige sich als die brauchbarste erwiesen haben, nach welcher man die Gefühle zuerst in zwei große Hauptklassen, nämlich in sinnliche (oder körperliche) und ideelle (oder geistige, höhere, intellektuelle) Gefühle einteilt und diese letztere Klasse wiederum in logische, ethische, religiöse, ästhetische, soziale Gefühle. Wenn auch die Benennungen der verschiedenen Gefühlsklassen vielfach verschieden sind, so findet man doch die Grundlinien dieser Klassifikation in der einen oder anderen Form bei den meisten neueren Psychologen wieder. So bei Nahlowsky [1]), bei Wundt [2]), bei Th. Ziegler [3]), bei Fr. Jodl [4]), bei Ebbinghaus [5]) und von den nordischen Psychologen bei Höffding [6]) und Lehmann [7]), bei dem Amerikaner James [8]) u. s. w.

Und auch diejenigen Psychologen, die eine andere Klassifikation aufstellen (wie z. B. Bain [9])) oder sich sogar über alle Einteilungen ziemlich geringschätzig aussprechen (wie z. B. Ribot [10])), werden doch bei der Behandlung des Gefühlslebens immer mehr oder weniger zu dieser herkömmlichen Einteilung zurückgetrieben. Dies beweist, daß diese Einteilung, trotz der theoretischen Einwände, die man gegen sie

---

[1]) Das Gefühlsleben (1862) 3.

[2]) Vorlesungen über die Menschen- und Tierseele[4] (1906) XIV. u. XXV. Vorl.; Grundr. d. Psychol.[8] (1907); Grz. d. phys. Psych.[5] III (1903), besonders Kap. XIX.

[3]) Das Gefühl[4] (1908) S. 113 ff.

[4]) Lehrbuch d. Psychol.[3] (1908), besonders II, Kap. VI u. XI.

[5]) Grundzüge d. Psych.[2] (1905) I, Kap. 4.

[6]) Psychologie (deutsche Ausgabe 1887).

[7]) Die Hauptgesetze des menschl. Gefühlslebens (1892).

[8]) *Psychology* (1906).

[9]) Vgl. *The Emotions and the Will* (1899).

[10]) *Psychologie des Sentiments* (1906) Chap. X.

erheben kann, doch praktisch zweckmäßig und fruchtbar ist — und das ist ja der wichtigste Vorzug einer Einteilung[1]).

Ich habe nun auch nicht die Absicht, gegen diese Einteilung im ganzen etwas einzuwenden. Es ist aber, meines Erachtens, mit dieser üblichen Klassifikation der Gefühle eine Auffassung von der Natur und der Stellung der ästhetischen Gefühle eng verwachsen, die mir in gewissen Beziehungen schief und irreführend erscheint. Und gegen diese schiefe Auffassung möchte ich hier einiges vorbringen.

Wenn ich mich nicht irre, so denkt man sich ganz allgemein und meistens wohl ohne tiefere Reflexion die Stellung der ästhetischen Gefühle ungefähr folgendermaßen. Man meint, die ästhetischen Gefühle bildeten ein abgesondertes und abgegrenztes eigenes Eckchen unter anderen Gefühlen, seien eine besondere koordinierte Gruppe neben vielen anderen Gefühlsklassen, zunächst neben den logischen, ethischen und religiösen, und unterschieden sich von diesen und anderen Gefühlen auf ähnliche Weise, wie die logischen, ethischen und religiösen Gefühle sich voneinander und von anderen Gefühlen unterscheiden. Diese Auffassung von der Stellung der ästhetischen Gefühle in unserem Gefühlsleben scheint mir nun in gewissen Beziehungen verkehrt, und ich glaube, die übliche Klassifikation der Gefühle hat zu dem Irrtum mit Anlaß gegeben, obgleich allerdings kein notwendiger Zusammenhang dazwischen besteht.

So scheint z. B. Wundt, der doch auch die übliche Klassifikation der Gefühle im großen und ganzen gelten läßt, nicht die eben beschriebene Auffassung von der Stellung der ästhetischen Gefühle zu teilen.

Wenigstens an einer Stelle definiert und beschreibt Wundt die ästhetischen Gefühle auf eine Weise, die mit einer solchen Auffassung unvereinbar ist, nach welcher den ästhetischen Gefühlen eine Gleich-

---

[1]) Der Einwand Ribots (*Psych. des Sent.* S. 133), Külpes (Grundriß der Psych. [1893] S. 238) und anderer, daß diese Einteilung im Grunde keine Einteilung der Gefühle selbst, sondern nur eine Einteilung ihrer Ursachen, d. h. der Erkenntniselemente sei, ist ja, wie wir später noch genauer sehen werden, an und für sich ganz richtig, beweist aber nichts Wesentliches gegen die Berechtigung und Brauchbarkeit dieser Einteilung. Denn warum sollte man nicht Gefühle auch auf Grund ihrer Ursachen oder ihres Ursprungs einteilen dürfen, wenn daraus nur eine zweckmäßige und brauchbare Einteilung entspringt? Es ist ja doch keineswegs gesagt, daß jede Einteilung der Erscheinungen immer auf Grund ihres inneren Wesens erfolgen muß. Es kommt nur darauf an, welcher Gesichtspunkt die klarste und praktisch zweckmäßigste Einteilung möglich macht. Und bei den Gefühlen ist es entschieden ihr Ursprung, d. h. die Eigenart der Erkenntniselemente, welche die Gefühle hervorrufen, nicht ihr Wesen, denn dieses bietet nur wenige und schwankende Angriffspunkte zu einer Einteilung.

stellung mit anderen Gefühlen zukäme. Wundt nennt nämlich die ästhetischen Gefühle »zusammengesetzte Resultanten« anderer Gefühlsformen. »Sie sind Produkte der Verbindung ästhetischer Elementargefühle mit intellektuellen Gefühlsformen, logischen, ethischen und religiösen Gefühlen, während außerdem als bedeutsame Elemente sinnliche Gefühle und Affekte in sie eingehen. Indem auf diese Weise das ästhetische Gefühl alle anderen Gefühle in sich schließt, ergreift es unser ganzes Gemütsleben.« (Physiol. Psychol. III[5], S. 626.)

Nach dieser Auffassung wären offenbar alle anderen Gefühle in einer Subordinationsstellung zu den ästhetischen Gefühlen, diese wären das Ganze und die übrigen Gefühle Teile des Ganzen. Es könnte nun allerdings gleich in Frage gezogen werden, ob denn tatsächlich in jedem höheren ästhetischen Gefühle alle anderen Gefühlsformen als Elemente immer vertreten sind und vertreten sein müssen. Ich glaube nicht, daß das der Fall ist. Aber ich will hier nicht auf die Prüfung dieser Frage eingehen. Es wird besser aus der folgenden Darlegung selbst hervorgehen, wie weit die hier vertretene Anschauung von der Stellung der ästhetischen Gefühle in unserem Gefühlsleben mit der Wundtschen Auffassung übereinstimmt.

Aber trotz dieser Ansicht Wundts dürfte man wohl feststellen können, daß nach der allgemein verbreiteten Meinung die ästhetischen Gefühle ein eigenes, begrenztes Gebiet innerhalb unseres Gefühlslebens in Anspruch nehmen, eine koordinierte Gefühlsgruppe neben anderen Gefühlen bilden. Ihre Stellung in unserem Gefühlsleben wäre somit nach der herkömmlichen Meinung im großen und ganzen dieselbe wie z. B. die der ethischen oder logischen oder religiösen Gefühle. Diese Theorie scheint mir nun irreführend, mit gewissen Tatsachen, besonders auf dem Gebiete der Kunst, nicht gut vereinbar und auch sonst unbegründet zu sein.

Ich werde deshalb zunächst meine Bedenken geltend machen und dann kurz andeuten, wie die Stellung der ästhetischen Gefühle in unserem Gefühlsleben meiner Ansicht nach richtiger aufzufassen ist.

Wenn die ästhetischen Gefühle eine besondere Gruppe neben anderen Gefühlen bilden sollen, müssen sie ganz bestimmte Merkmale aufweisen, durch welche man sie von den übrigen Gefühlen unterscheiden kann. Wie unterscheiden sich nun die Gefühle voneinander? Auf zweifache Weise: entweder durch ihre Gefühlsnatur, d. h. durch ihre Eigenart als Gefühle, oder durch ihre Ursachen, d. h. durch die »Bedingungen ihres Ursprungs«.

Wir werden jetzt untersuchen, ob die ästhetischen Gefühle, auf dem einen oder anderen von diesen einzigen Wegen, von den übrigen Gefühlen zu unterscheiden sind.

Unterscheiden sich die ästhetischen Gefühle von den übrigen Gefühlen durch ihre Natur als Gefühle? Das scheint mir nicht der Fall zu sein. Die eigene »Natur« der Gefühle bietet eigentlich nur drei Seiten dar, an die sich unterscheidende Merkmale anknüpfen können. Diese Seiten sind die Intensität, Dauer und Qualität. Wie man die Gefühle auch betrachtet, mehr als diese drei Seiten kann man an ihnen nicht entdecken, soweit das besondere Wesen der Gefühle in Betracht kommt. Wir fragen also zuerst: unterscheiden sich die ästhetischen Gefühle von den übrigen Gefühlen durch ihre Intensität? Wohl schwerlich. Die Intensität ist schon an und für sich, wie auch Ziegler bemerkt [1]), ein sehr schlechter Unterscheidungsgrund, weil es in Bezug auf die Intensität unzählige Stufen und Grade unter den Gefühlen gibt und weil man keinen richtigen Maßstab zur Feststellung und Vergleichung der Intensitäten entdecken kann. Dennoch bietet die Intensität einen Einteilungsgrund zur Klassifikation der Gefühle. Es ist üblich, gerade auf Grund der Verschiedenheit der Intensität die Gefühle in zwei Gruppen zu teilen, nämlich in eigentliche Gefühle und in Affekte. Die ersteren wären dann von schwächerer, die letzteren von stärkerer Intensität. Da aber eine solche Einteilung willkürlich und im Grunde ziemlich nichtssagend wäre, muß man eine sicherere Grenze zwischen den beiden Zuständen finden, man muß genauer angeben, wie schwach eine Gemütsbewegung sein soll, um noch als Gefühl im engeren Sinne zu gelten, oder wie stark, um Affekt genannt werden zu können.

Nun weichen ja die Begriffsbestimmungen des Affekts, wie die psychologischen Begriffsbestimmungen überhaupt, erheblich voneinander ab. Doch liegt den Definitionen der meisten neueren Psychologen ein gemeinsamer Gedanke zu Grunde, nämlich der, daß der Affekt eine plötzliche Gemütsbewegung von so großer Stärke ist, daß sie das Bewußtsein gewissermaßen aus dem Gleichgewicht bringt und gewöhnlich auch durch körperliche Symptome wahrnehmbar wird. So sagt ja z. B. Kant, daß der Affekt die Fassung des Gemüts, »die Überlegung unmöglich macht« [2]). Und in ähnlicher Richtung definiert Jodl: »Unter Affekt versteht man das plötzliche Eintreten oder rapide Anschwellen eines auf Vorstellungen beruhenden Gefühles mit solcher oder zu solcher Intensität, daß dadurch jeder anderweitige Bewußtseinsinhalt verdrängt wird und dieser Gefühlszustand samt den ihn veranlassenden Vorstellungen als ausschließlich herrschender Bewußtseinsinhalt übrig bleibt« [3]). Und noch kürzer und vielleicht noch

[1]) Vgl. Th. Ziegler, Das Gefühl S. 113 f.
[2]) Anthropol. 71.
[3]) Lehrb. d. Psych. II³, S. 411.

treffender definiert Lehmann den Affekt als einen Bewußtseinszustand, »in welchem starke Gefühle mit größerer oder geringerer Störung des normalen Vorstellungsverlaufes verbunden sind und welche zugleich von verschiedenen Veränderungen des körperlichen Zustandes begleitet werden« [1]). Dieselbe Grundauffassung des Affekts glaube ich auch bei Wundt wiederzufinden [2]). Stumpf, der auch zugibt, daß diese Sonderung der Affekte von den übrigen Gemütsbewegungen wegen gewisser praktischer Bedürfnisse nicht ganz zu entbehren sei, will ihr doch keine wissenschaftliche Bedeutung beilegen, sondern hält sie für die wissenschaftliche Psychologie für nebensächlich, ja sogar für unzweckmäßig, weil dadurch innerlich Gleichartiges voneinander getrennt werde. Auch will Stumpf das spezifische Merkmal des Affekts, »die Trübung des Urteils«, wie er es nennt, nicht als solches gelten lassen, denn nach seiner Ansicht gibt es »sehr intensive Gemütsbewegungen, die vielmehr umgekehrt mit einer Steigerung, Erweiterung und Schärfung der Verstandestätigkeit verknüpft sind«. »Wer hat nicht«, fragt er, »Stunden und Tage furchtbarer innerer Erschütterung erlebt, in denen er gleichwohl mit voller Klarheit des Denkens alles überschaute, und an deren Einzelheiten er sich bis in späte Zeiten erinnert.« (Über den Begriff der Gemütsbewegung. Zeitschr. f. Psych. u. Phys. d. S. Bd. 21, S. 47 f.) — Auch hier ist nun von vornherein anerkannt, daß diese Sonderung der Affekte von anderen Gefühlen etwas Fließendes und sozusagen Konventionelles an sich hat. Doch möchte ich den praktischen Wert dieser Einteilung nicht so niedrig veranschlagen wie Stumpf, und besonders kann ich auch nicht seinen eben angeführten Einwand für triftig halten. Mir scheint, daß Stumpf das spezifische Merkmal des Affekts in einer etwas einseitigen Weise ausdrückt. Es ist nicht immer eine »Trübung des Urteils«, wodurch sich der Affekt von anderen Gefühlen unterscheidet, sondern es ist eine Störung des Vorstellungsverlaufes oder des Gleichgewichts des Bewußtseins, eine Störung, die eine Folge der herrischen — man könnte vielleicht sagen brutalen — Inanspruchnahme des Bewußtseins durch ein besonders starkes Gefühl ist. Mit dieser Störung kann ganz gut eine Steigerung und Schärfung der Verstandestätigkeit verknüpft sein — nämlich eine Steigerung und Schärfung in Bezug auf alles, was mit dem herrschenden Gefühl im Zusammenhang steht, sozusagen in dessen Blickfeld gehört. Aber was dahin nicht gehört, wird schonungslos aus dem Bewußtsein verdrängt beziehungsweise kann sich nicht Eintritt ins Bewußtsein erzwingen. Und dies bedeutet doch

[1]) Hauptgesetze des menschl. Gefühlslebens S. 59.
[2]) Vgl. Gr. d. Psych.[8] 13 und Menschen- u. Tierseele[4] S. 446 u. f.

immerhin eine Störung des Vorstellungsverlaufes oder des Gleichgewichts des Bewußtseins, und in dieser durch herrische Inanspruchnahme des Bewußtseins verursachten Störung besteht ein Hauptmerkmal des Affekts, nicht in einer Trübung des Urteils.

Nun könnte es wenigstens beim ersten Anblick scheinen, daß die sogenannten ästhetischen Gefühle ausschließlich zu den Gefühlen im engeren Sinne zu zählen seien und die Intensität des Affekts nicht erreichen. Das ist auch tatsächlich die Meinung einiger Psychologen. So sagt z. B. Jodl: »Wo die Wirkungen eines Kunstwerks weiter gehen und selbst zum Affekt werden, da hören sie auf, ästhetische zu sein, und werden pathologisch« (a. a. O. S. 377).

Wundt dagegen ist der Ansicht, daß auch die Affekte Elemente der ästhetischen Gefühle sein können [1]).

So weit muß man nun wohl Jodl recht geben, daß die ästhetischen Gefühle, wie übrigens alle »ideellen« Gefühle, ihrer Natur nach von verhältnismäßig schwacher Intensität sind. Aber es ist nicht einzusehen, warum sie nicht unter Umständen auch bis zu Affekten wachsen könnten. Weiß ja doch ein jeder aus seiner eigenen Erfahrung, wie oft man von einer meisterhaften künstlerischen Produktion so ergriffen werden kann, daß die ruhige Fassung des Gemüts aufgehoben, das Bewußtsein aus dem Gleichgewicht gebracht ist und der Eindruck der Kunstproduktion mit großer Stärke alleinherrschend zu werden strebt. Ein rührendes Lied, mit echter Wärme gesungen, kann uns Tränen entlocken, und der packenden Handlung eines guten Dramas folgen wir mit atemloser Spannung und mit allen äußeren Zeichen tiefer Gemütserregung. Da sind also alle diejenigen Hauptmerkmale vorhanden, die dem Affekt eigen sind: der normale ruhige Verlauf der Vorstellungen ist gehemmt oder auf irgend eine Weise gestört durch eine Gemütsbewegung, die in äußeren Symptomen zum Ausdruck kommt. Die durch Kunsteindrücke hervorgerufenen Affekte unterscheiden sich von denen des realen Lebens nur dadurch, daß jenen die Zuspitzung ins Praktische fehlt: sie werden nicht zu Impulsen für den Willen, sie führen zu keiner Tat. Aber sonst haben sie alle psychologischen Merkmale der Affekte und müssen als solche betrachtet werden [2]).

Und nicht allein der Eindruck der Kunstwerke kann bis zum Affekt steigen, auch gewissen Naturerscheinungen gegenüber kann unser ästhetisches Verhalten das Gepräge des Affektes tragen. Man kann

---

[1]) Phys. Psych. III[4], S. 627.

[2]) Von dieser Willenlosigkeit der ästhetischen Gefühle wird noch weiter unten ausführlicher die Rede sein.

wohl sagen, daß z. B. das Erhabene und das Komische, denen wir nicht allein in der Kunst, sondern auch in der Natur begegnen, sehr oft affekterregend wirken — ja sogar ihrer Natur nach vorzugsweise affekterregende Erscheinungen sind. Wer z. B. zum ersten Male die Alpen erblickt oder plötzlich ein unendliches Meer vor sich liegen sieht, der wird von einer Gemütsbewegung ergriffen, die alle Merkmale des Affektes hat: man verliert sozusagen die Fassung, und die gewaltige innere Erregung kommt durch deutliche äußere Symptome zum Ausdruck. Dasselbe gilt auch von dem Eindruck, den komische Erlebnisse des Lebens oft auf uns machen können. Da nun das Erhabene und das Komische allgemein zu den ästhetischen Gefühlen gerechnet werden [1]), so muß man zugeben, daß nicht allein der ästhetische Eindruck der Kunstwerke, sondern auch der der Naturerscheinungen bis zum Affekt steigen kann. Daraus folgt aber dann auch, daß man auf Grund der Intensität die ästhetischen Gefühle von den übrigen Gefühlen nicht unterscheiden kann, da sie sowohl Gefühle im engeren Sinne als auch Affekte sein können — wenn sie auch ohne Zweifel öfter zu der ersteren Klasse gehören.

Aber wenn man auch beweisen könnte, daß die ästhetischen Gefühle nie zur Affektstärke anwachsen, sondern ausschließlich zu den schwächeren Gefühlen zu zählen sind, so wäre auch damit noch im Grunde sehr wenig für die Unterscheidung der ästhetischen Gefühle von den übrigen Gefühlen gewonnen. Denn was von der Schwäche der Intensität der ästhetischen Gefühle gilt, gilt auch — teilweise noch in höherem Grade — von der Intensität der anderen sogenannten höheren oder ideellen Gefühle. Diese sind nämlich keineswegs von stärkerer Intensität als die ästhetischen, teilweise sogar im Durchschnitt schwächer, wie z. B. die logischen Gefühle. Will man also behaupten, daß die ästhetischen Gefühle ausschließlich zu den schwächeren Gefühlen gehören, so zählt man auch alle anderen ideellen Gefühle zu ihnen. Bei der Unterscheidung der ästhetischen Gefühle von den übrigen Gefühlen kommt es aber hauptsächlich darauf an, jene eben von den anderen ideellen Gefühlen zu unterscheiden.

Noch schlechter gelingt die Unterscheidung der ästhetischen Gefühle von den übrigen Gefühlen auf Grund der Dauer. Erstens gilt von der Dauer dasselbe wie von der Intensität: sie ist ein sehr schwankender und dehnbarer Unterscheidungsgrund. Man unterscheidet in Bezug auf die Zeitlänge einerseits wiederum Gefühle im engeren Sinne (zu denen jetzt auch die Affekte rechnen) und ander-

[1]) Nach Ribot geschieht das zwar nicht mit vollem Recht. Vgl. *Psych. des Sentim. Chap.* X.

seits Stimmungen[1]). Jene wären Gefühle von kürzerer, diese von längerer Dauer, ohne daß da eine genaue Grenze angegeben werden kann. Die Stimmungen sind also gewissermaßen magazinierte Gefühle, zur Gewohnheit oder im allgemeinen vorherrschend gewordene Gefühlsrichtungen oder Gefühlsdispositionen, die sozusagen den Resonanzboden, oder vielleicht besser die Grundfarbe für die einzelnen vorübergehenden Gefühle bilden, aus der diese sich abheben. Lotze nennt die Stimmungen »dauernde Färbungen des Gemütszustandes«[2]), Jodl »chronische (Gefühls)erregungen«[3]), und beide treffen meiner Ansicht nach ganz gut den Kern der Sache.

Es ist nun wohl ohne weiteres klar, daß die ästhetischen Gefühle sowohl Stimmungen, d. h. dauernde, als auch vorübergehende Gefühle sein können. Gilt es den Eindruck des Kunstwerkes zu analysieren, reden wir dabei ebenso geläufig von Stimmungen wie von Gefühlen. Wir sagen ja oft und mit vollem Recht, daß z. B. aus einem lyrischen Gedicht oder sogar aus einer ganzen Gedichtsammlung, aus einem Roman, Drama oder Gemälde oder noch öfter aus einem Musikstück eine bestimmte Grundstimmung uns entgegenstrahlt, Schwermut oder Sehnsucht oder Heiterkeit. Und nicht allein von einem einzelnen Kunstwerk sagen wir das, sondern auch von der ganzen Produktion eines Künstlers — ja sogar noch von der künstlerischen Produktion ganzer Völker und Zeitperioden. Wir reden ja z. B. von der »Weltschmerzpoesie«, von der Melancholie und »Mollstimmung« des finnischen Volksliedes und der finnischen Volkspoesie überhaupt u. s. w. und wollen damit offenbar sagen, daß in der Poesie einer bestimmten Gruppe von Dichtern oder eines bestimmten Volkes eine Grundstimmung als durchgehender charakteristischer Zug zu bemerken ist.

Aber wir reden von Stimmungen nicht allein in der Kunst, sondern auch der Natur gegenüber. Der ästhetische Eindruck der Naturerscheinungen kann ebensogut in Stimmungen auslaufen wie in vorübergehende Gefühle. Es gibt gewisse Naturerscheinungen und sogar ganze Gebiete der Natur, an die sozusagen bestimmte Stimmungen gebunden sind und die wir deshalb eben »stimmungsvoll« nennen. Das Meer hat seine besondere Stimmung, wie das Gebirge die seinige, die verschiedenen Jahreszeiten ebenso. Wer von den ernsten düsteren Nadelwäldern des Nordens sich in die Mitte der üppigen Vegetation und sonnigen Natur des Südens versetzt findet, dem fällt ohne weiteres der große Unterschied in der ganzen Naturstimmung auf. Ohne jeden

[1]) Vgl. Ziegler a. a. O. S. 114.
[2]) Mediz. Psych. S. 514 ff.
[3]) Lehrb. d. Psych. II³, S. 420.

Zweifel können also die ästhetischen Gefühle ebensogut Stimmungen wie vorübergehende Gefühle sein, und somit ist keine Möglichkeit vorhanden, sie auf Grund der Dauer von den übrigen Gefühlen zu unterscheiden. Daraus folgt, daß, wenn überhaupt die ästhetischen Gefühle noch durch ihre Eigenart als Gefühle von den übrigen Gefühlen unterschieden werden sollen, die Qualität den Unterscheidungsgrund abgeben müßte.

Bekanntlich ist es ja eine große Streitfrage, wie weit die Gefühle überhaupt qualitative Unterschiede aufweisen. Einen qualitativen Gegensatz unter den Gefühlen erkennen alle Psychologen an: den zwischen Lust und Unlust. Nach der Meinung vieler ist dieser aber auch der einzige. So sagt z. B. Ebbinghaus: »Wird das Wort Gefühl, wie hier, auf die bloßen Erlebnisse Lust und Unlust eingeschränkt, so ist die Frage nach seinen Arten im eigentlichen Sinne damit erledigt; es sind ihrer diese beiden und nicht mehr. Alle sonst in Bezug auf die Gefühle zu beobachtenden Artunterschiede kommen auf Rechnung der Empfindungs- und Vorstellungserlebnisse, an denen sie haften. Die Lust an einer behaglichen Wärme rein als solche ist nicht anderer Art als die an einer ansprechenden Melodie oder an der glücklichen Vollendung einer künstlerischen Leistung; sie ist lediglich größer oder geringer und begleitet in jedem Falle höchst verschiedene Inhalte« [1]). Und in ähnlicher Weise äußern sich Jodl [2]), Höffding [3]), Lehmann [4]) und viele andere.

Nun könnte man allerdings meinen, in diesem Gegensatz von Lust und Unlust liege schon ein Unterscheidungsgrund für die ästhetischen Gefühle begründet. Ist es ja doch allgemein üblich, von dem »ästhetischen Genuß« als von etwas Selbstverständlichem zu reden, und dabei stillschweigend vorauszusetzen, jeder ästhetische Gemütszustand müsse vorwiegend lustvoll sein. Und diejenigen Ästhetiker, welche den überlieferten Gedankengängen folgen, erblicken immer noch die vornehmste Aufgabe der Ästhetik darin, diese angebliche Lust »nach Herkunft und Art« [5]) zu bestimmen und zu erklären. Wenn man von einer solchen Voraussetzung ausgeht, dann könnte die Folgerung manchem vielleicht sogar selbstverständlich erscheinen, daß die ästhetischen Gefühle immer nur Lustgefühle seien und die Unlustgefühle keinen Platz innerhalb des ästhetischen Bereichs hätten. Dann hätte

[1]) Grundzüge der Psych. I², S. 577.
[2]) A. a. O. II³, Kap. VI.
[3]) Psychologie (deutsche Ausgabe) S. 279.
[4]) Hauptgesetze d. menschl. Gefühlsl. S. 327.
[5]) Zitat aus Willy Warstat, Das Tragische. Archiv f. d. ges. Psych. Bd. XIII (1908), S. 5.

man wenigstens ein Merkmal zur Abgrenzung der ästhetischen Gefühle gewonnen; man könnte sagen: die ästhetischen Gefühle sind immer Lustgefühle.

Bei näherer Prüfung erweist sich aber auch diese Hoffnung als trügerisch. Erstens ist diese meistens ganz dogmatisch gemachte Voraussetzung, jeder ästhetische Gemütszustand müsse vorwiegend lustvoll sein, keine so unerschütterliche Tatsache, wie man allgemein glaubt, sondern vielmehr — wie wir später sehen werden — ein Irrtum. Doch das lassen wir hier noch vorläufig beiseite. Selbst diejenigen, die von jedem ästhetischen Gemütszustand einen vorwiegend lustvollen Gesamtcharakter verlangen, müssen zugeben, daß das Ästhetische sich nicht auf das »einfach Schöne« beschränkt, sondern daß auch das Komische, das Erhabene — ja sogar das Häßliche dazu gehören. Auch Ästhetiker, welche die Ästhetik immer noch als »Wissenschaft vom Schönen« definieren, fügen doch, wenn sie nicht von vornherein sich in Widersprüche verwickeln und in unmögliche Situationen hineingeraten wollen, vorsichtigerweise hinzu: »Die Ästhetik ist die Wissenschaft vom Schönen: implizite auch vom Häßlichen«[1]). Mit dieser sogenannten »Modifikation des Schönen« halten aber Unlustgefühle ihren ungehinderten Einzug in das Ästhetische. Denn wenn nun z. B. das Häßliche einen Sinn haben soll, so muß es doch etwas bedeuten, dessen Anblick Unlust erregt; ferner kann man dem Komischen und dem Erhabenen gegenüber schwerlich ohne Zuhilfenahme von Unlustgefühlen zurecht kommen. Wenn aber einmal Unlustgefühle zur Entstehung ästhetischer Wirkungen unentbehrlich sind, dann muß man auch Unlustgefühle als ästhetische Gefühle gelten lassen, was man auch sonst von dem Endergebnis jedes ästhetischen Eindrucks verlangen und voraussetzen mag.

Wir können aber in Zugeständnissen noch weiter gehen. Gesetzt, die Ästhetiker würden sich dazu entschließen, das Häßliche und vielleicht auch das Komische und Erhabene, wenigstens soweit diese »Modifikationen« Unlust in sich bergen, aus dem Ästhetischen zu verbannen und nur das rein lustvoll Schöne als ästhetisch gelten zu lassen — selbst dann würden die Unlustgefühle in einem bestimmten Sinne als ästhetische Gefühle noch gelten müssen, im negativen Sinne nämlich. Um es kurz klar zu machen, was damit gemeint ist, ziehen wir das Ethische zum Vergleich heran. Unbestreitbar sind nur die-

[1]) Th. Lipps, Grundlegung der Ästhetik (1903) I, S. 1. — Vgl. übrigens Dessoir, Ästhetik S. 213: »Zunächst ist klar, daß das Häßliche nicht dem Unästhetischen gleichgesetzt werden darf. Einerseits ist ja das Häßliche ästhetisch genießbar und künstlerisch verwendbar...« — »Mit einem Wort, das Häßliche ist ein ästhetischer Stammbegriff.«

jenigen Willensakte und Handlungen ethisch d. h. sittlich im positiven Sinne, die in uns Billigung und Befriedigung d. h. Lustgefühle hervorrufen. Das positiv Sittliche muß immer auf den ethischen Betrachter lustvoll wirken. Aber ohne jeden Zweifel gehören zu den ethischen Gefühlen im psychologischen Sinne auch diejenigen Unlustgefühle, die in uns durch Falschheit, Betrug, Verbrechen und überhaupt durch unsittliche Handlungen hervorgerufen werden. Die unlustvollen Gefühle der sittlichen Empörung sind ebensowohl ethische Gefühle wie die lustvollen Gefühle der sittlichen Befriedigung und Billigung.

Dies läßt sich auf das Ästhetische anwenden. Gesetzt, die Analogie zwischen dem Ethischen und dem Ästhetischen ginge so weit, daß das Ästhetische im positiven Sinne immer lustvoll sein müßte — wie das positiv Ethische es unbestreitbar ist —, dann müßte man auch diejenigen Unlustgefühle der ästhetischen Nichtbefriedigung und Mißbilligung, welche durch das Unästhetische hervorgerufen werden, als ästhetische Gefühle im psychologischen Sinne gelten lassen. Wie man die Sache also auch dreht und deutet, die Unlustgefühle wird man nicht los. Daraus folgt, daß sich aus dem Qualitätsgegensatz der Lust und Unlust kein Unterscheidungsgrund zur Abgrenzung der ästhetischen Gefühle ergibt. Sind Lust und Unlust tatsächlich die einzigen Qualitätsunterschiede der Gefühle, dann ist die Unterscheidung der ästhetischen Gefühle von anderen Gefühlen auf Grund der Qualität unmöglich.

Nun hat aber unter den neueren Psychologen auch die andere Ansicht große Verbreitung gefunden, daß der Gegensatz von Lust und Unlust keineswegs der einzige qualitative Unterschied unter den Gefühlen sei. Vor allem hat ja Wundt schon lange mit großer Energie die hergebrachte »eindimensionale« Gefühlstheorie bekämpft, an deren Stelle er seine »dreidimensionale« Gefühlstheorie setzen will [1]). Wundt stellt nämlich drei Gegensätze der Qualität auf: 1. Lust und Unlust; 2. Erregung und Beruhigung; 3. Spannung und Lösung. Ohne die

[1]) Außer in seinen größeren hier schon angeführten psychologischen Werken hat Wundt seine hier erörterte Ansicht besonders in einer Polemik mit Titchener ausführlicher entwickelt. Vgl. Wundt, Bemerkungen zur Theorie des Gefühls. Phil. Stud. Bd. 15, S. 149 ff., und E. B. Titchener, Zur Kritik der Wundtschen Gefühlslehre. Z. f. Ps. Bd. 19, S. 321 ff., und weiter: *The tridimensional Theory of Feeling. Amer. Journal of Psychology* 1908, Aprilheft. — Eine Bestätigung der Wundtschen Dreidimensionalitätstheorie glaubt N. Alechsieff experimentell gefunden zu haben. Vgl. N. Alechsieff, Die Grundformen der Gefühle. Psychol. Studien Bd. III, 1907; wogegen H. C. Stevens die diesbezüglichen experimentellen Untersuchungen (speziell diejenigen Lehmanns) in einem entgegengesetzten Sinne interpretiert hat. Vgl. Stevens, *The plethysmographic evidence for the tridimensional Theory of Feeling. Amer. Journ. of Psych.* Bd. 14 (1903).

Berechtigung dieser Theorie im allgemeinen zu prüfen, fragen wir, ob es möglich ist, die ästhetischen Gefühle auf Grund der Qualität von den übrigen Gefühlen zu unterscheiden, wenn diese dreidimensionale Gefühlstheorie Wundts die richtige wäre. Ich möchte mit Nein antworten. Ebensowenig wie die ästhetischen Gefühle ausschließlich Lust oder Unlust sind, ebensowenig sind sie ausschließlich erregende oder beruhigende, spannende oder lösende Gefühle. Alle die aus der Qualitätseinteilung Wundts herfließenden Gefühlsgegensätze sind in dem eigenen Bereich der ästhetischen Gefühle vertreten, und deshalb ist es unmöglich, sie mit Hilfe dieser Gegensätze als eine besondere Gruppe abzugrenzen.

Daß es sich tatsächlich so verhält, ergibt sich schon daraus, daß Wundt selbst zu seiner dreidimensionalen Gefühlstheorie anscheinend gerade durch Beobachtung der sogenannten ästhetischen Elementargefühle (d. h. derjenigen einfachen Gefühle, die an einfache Klang- und Farbenempfindungen gebunden sind) gekommen ist. Um seine Theorie zu beweisen, zeigt er, daß man die Verschiedenheit dieser elementaren ästhetischen Gefühle mit Hilfe des Gegensatzes von Lust und Unlust allein nicht erklären kann [1]). Es sind also gerade die ästhetischen Gefühle und die an ihnen beobachteten Qualitätsunterschiede, welche die ganze Dreidimensionalitätstheorie in erster Linie veranlaßt haben. Um so offenkundiger ist es also, daß Qualitätsgegensätze, die alle in dem eigenen Bereich der ästhetischen Gefühle vertreten sind und gerade an den ästhetischen Gefühlen in erster Linie entdeckt worden sind — daß diese Gegensätze nicht dazu langen, einen Unterscheidungsgrund für die ästhetischen Gefühle zu bilden.

Aber auch ganz abgesehen davon, welchen Betrachtungen und Beobachtungen die Dreidimensionalitätstheorie ihre Entstehung verdankt und durch welche Gründe sie bewiesen werden kann, ist es ja leicht wahrzunehmen, daß auch auf dem Gebiete der sogenannten höheren ästhetischen Gefühle diese von Wundt angenommenen Qualitätsgegensätze — mögen sie nun ursprünglich oder abgeleitet sein — wiederzufinden sind. Ebenso wie es einfache Farben und Klänge gibt, von denen die einen vorzugsweise beruhigend auf das Gefühl wirken, ebenso gibt es Melodien und sogar ganze Musikstücke und Gemälde, zwischen denen derselbe Gegensatz wahrzunehmen ist. Der auffallendste Unterschied z. B. zwischen einer Marschmelodie und der Melodie eines melancholischen Volksliedes, oder zwischen einem Gemälde, das den Sonnenaufgang, und einem anderen, das eine Winterlandschaft in Dämmerung darstellt, ist doch der, daß wir in dem

[1]) Vgl. z. B. Grundr. d. Psych.[8] S. 100.

ersten Falle einen erregenden, in dem zweiten Fall einen beruhigenden Eindruck bekommen. Ebenso ist der Gegensatz zwischen Spannung und Lösung besonders im Drama und im Roman eine so offenkundige Tatsache, daß sie jedem Theaterbesucher und Romanleser bekannt ist. Dieselben Gegensätze sind an dem ästhetischen Eindruck der Naturerscheinungen wahrnehmbar. Das stille Rauschen des Waldes und das leise Plätschern der Wellen sind ebenso deutlich beruhigende Erscheinungen, wie ein von einem starken Regen und Wind gepeitschter Wald und das vom Sturm aufgewühlte Meer erregende sind. Der Gegensatz zwischen Spannung und Lösung kommt z. B. in der Naturstimmung vor und nach dem Ungewitter oder vor und nach dem Sturm zum Vorschein u. s. w.

Selbst wenn man sich also auf den Standpunkt der von Wundt vertretenen Theorie stellt und meint, daß die qualitative Verschiedenheit der Gefühle mit dem Gegensatz von Lust und Unlust nicht erschöpft ist, so bietet doch auch diese reichere und vielseitigere Qualitätseinteilung keinen Unterscheidungsgrund für die ästhetischen Gefühle dar.

Nun kann man natürlich noch weiter gehen und sagen, daß die qualitative Mannigfaltigkeit der Gefühle noch reicher, ja unendlich ist. Dies scheint tatsächlich die Meinung Wundts zu sein. Er sagt nämlich: »Die qualitative Mannigfaltigkeit der einfachen Gefühle scheint unabsehbar groß zu sein; jedenfalls ist sie größer als die Mannigfaltigkeit der Empfindungen« [1]). Übrigens vertritt er nicht allein eine solche Ansicht. James drückt sie noch entschiedener aus: »*The varieties of emotion are innumerable*« [2]). Aber auch auf diesem Standpunkt wird es nicht möglich, die ästhetischen Gefühle auf Grund ihrer Qualität von den übrigen Gefühlen abzugrenzen.

Damit nämlich diese angenommene reichere qualitative Mannigfaltigkeit der Gefühle zur Unterscheidung und Abgrenzung der ästhetischen Gefühle beitragen könnte, müßte sie natürlich zuerst festzustellen und in bestimmte Begriffe einzufangen sein. Dies ist jedoch nicht der Fall. Wir können uns wohl denken, daß es zwischen den Gefühlen viel mehr qualitative Unterschiede gibt, als wir ausdrücken können, aber diese für möglich gehaltenen qualitativen Unterschiede entziehen sich jeder begrifflichen Fixierung. Daher besitzen sie für die Einteilung der Gefühle im allgemeinen und für die Unterschei-

[1]) Grundr. d. Psych.[8] S. 98.

[2]) *Psychology* (1906) S. 374. James gegenüber ist allerdings zu bemerken, daß diese seine Äußerung in Zusammenhang mit seiner bekannten Gefühlstheorie steht und bei ihm also nicht vollständig dasselbe bedeutet wie bei anderen, die von einer anderen Gefühlstheorie ausgehen.

dung und Abgrenzung der ästhetischen Gefühle im besonderen keine Bedeutung.

Man kann sich also in Bezug auf die Qualität der Gefühle auf jeden tatsächlich vertretenen und auch auf jeden sonst psychologisch denkbaren Standpunkt stellen und man wird darin keinen Unterscheidungsgrund für die ästhetischen Gefühle entdecken. Und da die eigene Natur der Gefühle nur diese drei Seiten: die Intensität, Dauer und Qualität aufzuweisen hatte und keine von diesen zum Unterscheidungsgrund für die ästhetischen Gefühle brauchbar war, müssen wir feststellen, daß die Unterscheidung und Abgrenzung der ästhetischen Gefühle wenigstens auf Grund ihrer Gefühlsnatur unmöglich ist.

Nun ist aber die eigene Natur der Gefühle — wie schon zu Anfang hervorgehoben wurde — nicht der einzige Einteilungsgrund derselben; ja, nach vielen Psychologen ist sie überhaupt kein Einteilungsgrund. So sagt Höffding (a. a. O. S. 279): »Die Verschiedenheiten der Gefühle muß man durch die verschiedenen Erkenntniselemente, die mit denselben verbunden sein können, zu erklären suchen«. Noch entschiedener drückt sich Lehmann aus, indem er sagt (a. a. O. S. 327), daß »kein anderer Systematiker als Dumont allein die Gefühle nach irgend etwas anderem eingeteilt hat als nach dem Vorstellungsinhalt oder dem Verhältnis, an welches Lust und Unlust gebunden sind. Der Grund hierfür ist ganz einfach der, daß nicht einmal die sorgfältigste Analyse unserer Gefühle einen anderen Unterschied zwischen den verschiedenen Zuständen der Lust und der Unlust als eben die begleitenden Vorstellungen und deren gegenseitige Beziehungen zu finden vermag.« In ähnlichem Sinne äußern sich Ebbinghaus, Jodl und viele andere.

Man mag diese Äußerungen mildern und zugeben, daß es nicht allein denkbar, nein, sogar nachgewiesen ist, daß die Gefühle doch auch durch ihre eigene Natur gewisse nicht zu verachtende Angriffspunkte zu einer Klassifikation darbieten, also nicht so unterschiedslos sind, wie z. B. Lehmann und viele andere mit ihm meinen. Aber trotz dieser Einschränkung muß man doch diesen Psychologen in der Hauptsache recht geben, darin nämlich, daß die fruchtbarsten und praktisch wichtigsten Einteilungen der Gefühle unbestreitbar auf Grund der Vorstellungselemente, an denen die Gefühle haften, also auf Grund »der Bedingungen ihres Ursprungs« und nicht auf Grund ihrer eigenen Natur möglich werden [1]).

[1]) Vgl. K. Kroman, *Kortfattet Taenke — og Sjaelelaere* (1888) S. 239. »*Ind deling af Foelelserne efter de baerende Forestillingers saerlige Beskaffenhed har derfor bestandig vaeret betragtet som den vigtigste og vaesenligste af de forskellige Foelelsesinddelninger.*«

Man braucht ja nur einen flüchtigen Blick auf die eingebürgerte Einteilung der Gefühle und auf die daraus hervorgehenden verschiedenen Gefühlsgruppen zu werfen, um einzusehen, daß es sich so verhält. Schon bei der ersten großen Einteilung in die sinnlichen und ideellen (oder körperlichen und geistigen) Gefühle ist ja die Rücksicht auf die Erkenntniselemente ausschlaggebend. Unter sinnlichen Gefühlen versteht man diejenigen Gefühle, die an Empfindungen, unter ideellen diejenigen, die an Vorstellungen und Denkakten haften. Offenbar beruht die ganze Einteilung auf dem Erkenntnisinhalt, der als Ursache der Gefühlserregung angesehen werden muß, denn Empfindungen, Vorstellungen und Denkakte sind doch Erkenntniselemente. Ebenso deutlich ist es bei den anderen üblichen Gefühlsgruppen. Das sieht man schon daraus, daß die Begriffsbestimmung z. B. der logischen, ethischen und religiösen Gefühle immer nur durch einen Hinweis auf den Erkenntnisinhalt geschieht, an den sich diese Gefühle knüpfen. So werden z. B. die logischen Gefühle meistens als diejenigen Gefühle definiert, »die den Denk- und Erkenntnisprozeß begleiten« [1]). Dementsprechend wären unter ethischen Gefühlen solche zu verstehen, die die bewußten Willensakte, ihre Ursachen und Folgen (d. h. Motive und Handlungen) begleiten — oder genauer ausgedrückt: die Vorstellungen von Willensakten und ihren Ursachen und Folgen begleiten.

Was also diese beiden Klassen betrifft, so sind sie ganz klar als besondere, scharf abgegrenzte Gefühlsgruppen gekennzeichnet dadurch, daß nur ein bestimmtes, eng begrenztes Gebiet des Seienden im stande ist sie auszulösen, nämlich in dem einen Falle die menschlichen Denkakte, im anderen die bewußten Willensakte.

Was nun die religiösen Gefühle betrifft, so ist ihre Begriffsbestimmung vielleicht nicht so einstimmig wie die der zwei eben erwähnten Gefühlsgruppen. Aber auch den religiösen Gefühlen gegenüber gilt unbestreitbar, daß sie nicht anders als durch einen Hinweis auf den das Gefühl selbst verursachenden Erkenntnisinhalt definiert werden können. Mir scheint, man würde den Kern der Sache ziemlich gut treffen, wenn man sagt: religiös sind diejenigen Gefühle, die aus der Betrachtung des Seienden unter dem Gesichtspunkt des Verhältnisses zu dem obersten Prinzip, d. h. zu Gott entspringen. Die religiösen Gefühle unterscheiden sich also von den logischen und ethischen darin, daß sie an kein bestimmtes Gebiet des Seienden gebunden sind. Alle Dinge der äußeren Welt können ebensogut wie menschliche Gedanken und Handlungen gegebenenfalls religiöse Gefühle auslösen. Die Bedingung ist nur die, daß alle diese Erscheinungen unter

[1]) Vgl. Wundt, Grundz. d. phys. Psych. III[5], S. 625.

einen ganz bestimmten Gesichtspunkt gestellt werden, nämlich unter den Gesichtspunkt der Beziehung zu dem Urquell des Seins.

Da die ästhetischen Gefühle nach der allgemeinen Meinung zunächst mit den logischen, ethischen und religiösen koordiniert sind, so ist es ganz natürlich, daß auch ihre Begriffsbestimmung und Abgrenzung nach ähnlichen Grundsätzen versucht wird, wie die der eben erwähnten Gefühlsgruppen. Man nimmt an, ästhetische Gefühle seien Gefühle uninteressierten Wohlgefallens und Mißfallens, die, an bestimmte Gebiete oder bestimmte Erscheinungen des Seienden gebunden, nur durch diese vermeinten »ästhetischen« Objekte ausgelöst werden könnten und sich dadurch als eine deutlich abgegrenzte Gefühlsgruppe charakterisierten. Oder man sieht schon von vornherein ein, daß die ästhetischen Gefühle an keine bestimmten Objekte gebunden sind, sondern durch alle möglichen Erscheinungen ausgelöst werden können. Dann sucht man sie so von anderen Gefühlen abzugrenzen, daß man sie an einen bestimmten Gesichtspunkt oder einen bestimmten Maßstab gebunden glaubt.

Es gilt also zu prüfen, inwieweit die Unterscheidung und Abgrenzung der ästhetischen Gefühle von den übrigen Gefühlen auf dem einen oder dem andern von diesen beiden Wegen gelingen mag. Und zwar fragen wir erstens: unterscheiden sich die ästhetischen Gefühle von anderen Gefühlen dadurch, daß sie an bestimmte Gebiete des Seienden gebunden sind in der Weise wie etwa die logischen und ethischen Gefühle? Diese Meinung ist weit verbreitet, jedoch, wie mir scheint, nicht stichhaltig.

Lassen wir vorläufig unaufgeklärt, was die ästhetischen Gefühle und das ästhetische Verhalten in ihrem Wesen sind. Denken wir lieber an solche konkreten Fälle, denen gegenüber so ziemlich alle darüber einig sind, daß es sich dabei wirklich um ein ästhetisches Verhalten handelt — selbst wenn unentschieden bleibt, was sie eigentlich mit dem ästhetischen Verhalten und mit ästhetischen Gefühlen meinen. Fragen wir uns dann weiter: sind solche Fälle nur auf einigen bestimmten Lebensgebieten und nur einigen bestimmten Erscheinungen gegenüber möglich? Wenn es sich um logisches oder ethisches Gefühl handelt, dann kann ja kein Zweifel darüber herrschen, daß diese Gefühle an ein scharf und genau bestimmtes und begrenztes Lebensgebiet gebunden sind. Ein Wasserfall oder eine Winterlandschaft löst in uns keine logischen Gefühle aus, ebensowenig wie wir Steine oder Pflanzen mit ethischen Gefühlen betrachten können. Die logischen Gefühle sind an menschliche Denkakte, die ethischen an menschliche Willensakte gebunden, und außerhalb dieser Gebiete wäre es ganz sinnlos, von logischen oder ethischen Gefühlen zu reden.

Wo ist nun aber eine ähnliche Grenze den ästhetischen Gefühlen gegenüber zu finden? Die äußere Natur in allen ihren Stufen und in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit kann ebensogut Gegenstand ästhetischer Betrachtung sein, wie das Menschenleben, menschliche Gedanken, Handlungen, Schicksale und überhaupt das Menschliche im weitesten Sinne des Wortes. Wohl ist zuzugeben, daß nicht alle Erscheinungen gleichmäßig geeignet sind, Gegenstände ästhetischer Betrachtung zu werden, daß nicht alle Seiten des Seins in gleich hohem Grade unsere ästhetische Betrachtung sozusagen herausfordern, aber daß irgend eine Seite des Lebens die ästhetische Betrachtung unbedingt ausschließt, das läßt sich nicht nachweisen. Alles was da ist, kann ästhetisch betrachtet werden und es kann ästhetische Gefühle auslösen, es kommt nur auf den Standpunkt des Betrachtenden an[1]). Wer dies bestreitet, möge den Gegenbeweis liefern und ein Lebensgebiet oder eine Erscheinung nennen, die unter keinen Umständen und in keinem Zusammenhang ästhetisch betrachtet werden kann.

Wenn diese Beweisführung für negativ und deshalb für nicht genügend überzeugend gehalten wird, so kann man sie durch eine positive Überlegung etwa in folgender Weise ergänzen. Es fällt schwer, stets mit Gewißheit zu entscheiden, wann wir, die Nicht-Künstler, uns wirklich ästhetisch zur Natur stellen. Aber daß der Künstler, soweit er als Künstler die Natur betrachtet, sich dazu ästhetisch verhält, darüber dürfte wohl kein Zweifel möglich sein. Wollte man das Verhalten des Künstlers seinem Stoff gegenüber nicht als ein ästhetisches Verhalten anerkennen, dann wüßte ich wenigstens nicht, was noch als ästhetisches Verhalten gelten und wo man einen sicheren Ausgangspunkt zur Analyse desselben finden könnte. Von jeher gilt auch das künstlerische Verhalten als der sicherste Fall des ästhetischen Verhaltens, als das ästhetische Verhalten par excellence, es ist sozusagen das Urbild, womit man jedes andere Verhalten vergleicht, um entscheiden zu können, ob es als ein ästhetisches Verhalten anerkannt werden kann.

Mit dieser Einsicht können wir ein Stück weiter kommen. Wir wissen nun — noch ohne das Wesen des ästhetischen Verhaltens analysiert zu haben —, daß das ästhetische Verhalten, was seine Ausdehnung betrifft, mindestens ebenso weit reicht wie das künstlerische Verhalten. Wo das künstlerische Verhalten möglich ist, da muß auch das ästhetische Verhalten möglich sein. Und alle Erscheinungen, die zum Gegenstand künstlerischer Behandlung sich eignen, müssen auch

[1]) Vgl. dazu Dessoirs Ausführungen über den von ihm so genannten Panästhetizismus (Ästh. S. 106).

zum Gegenstand ästhetischer Betrachtung taugen und also im stande sein, ästhetische Gefühle auszulösen. Es fragt sich jetzt nur: gibt es irgendwelche Grenzen für die künstlerische Stoffwahl, oder kann alles, was da ist, künstlerisch behandelt werden? Wenn es für die künstlerische Stoffwahl gewisse Grenzen gibt, so braucht daraus noch nicht notwendigerweise zu folgen, daß sie auch für das ästhetische Verhalten im ganzen gelten, denn dieses ist ein weiterer Begriff. Sollte es sich aber herausstellen, daß es für die künstlerische Stoffwahl keine Grenzen gibt, so ist damit unzweideutig nachgewiesen, daß auch das ästhetische Verhalten allen Erscheinungen gegenüber möglich ist und daß somit alle Erscheinungen virtuell im stande sind, ästhetische Gefühle auszulösen. Die Frage lautet demnach: kann alles, was da ist, unter Umständen künstlerisch behandelt werden, oder gibt es Erscheinungen, die unter keinen Umständen zum Gegenstand künstlerischer Behandlung geeignet sind?

Von vornherein sei zugestanden, daß es künstlerisch dankbarere und undankbarere, reichere und ärmere Stoffe gibt. Ein Künstler mag ein noch so großes Talent besitzen, die Nachteile, die aus einer unglücklichen Stoffwahl erwachsen, kann er nie vollständig überwinden. Aber das ist auch alles, was wir einzuräumen brauchen. Es gibt wohl relativ dankbare und unergiebige künstlerische Stoffe, Stufen und Grade der künstlerischen Brauchbarkeit, aber es gibt keinen Stoff, der absolut unmöglich wäre. Für den Künstler ist kein Gebiet des Seienden a priori gesperrt. Und bewiesen wird diese Behauptung durch einen einfachen Hinweis auf die unbegrenzte Mannigfaltigkeit der Stoffgebiete der historisch entstandenen Kunsterzeugnisse. Es sind schon tatsächlich im Laufe der Zeiten alle möglichen Seiten des Seienden künstlerisch behandelt worden — und auch mit Erfolg —, und dadurch ist der beste Beweis erbracht, daß alles Seiende künstlerisch behandelt werden kann. Denn was wirklich ist, muß möglich sein. Allerdings ist diese unumschränkte Freiheit der künstlerischen Stoffwahl keineswegs von vornherein anerkannt gewesen. Sie ist vielmehr das Resultat einer langen Entwicklung und erbitterter Kämpfe. Es hat Zeiten gegeben, wo vorzugsweise Götter und Heroen und überhaupt nur »übermenschliche«, mythologische Stoffe für würdig gehalten wurden, in der Kunst verewigt zu werden. Und auch das Menschliche, nachdem es sich schon eine Berechtigung in der Kunst erkämpft hatte, mußte lange Zeit hindurch in Feiertagstracht, in typischer und stilisierter Form dargestellt werden, bis endlich auch das Individuelle, Alltägliche und Kleine als der künstlerischen Behandlung würdig anerkannt wurde. Die Beispiele ließen sich häufen. Im Hinblick hierauf kann man auch sagen, daß die Entwicklung der Kunst zugleich eine Erweiterung ihres Stoff-

gebietes gewesen ist. Den Endpunkt dieser Entwicklung bezeichnet ohne Zweifel der neuere Naturalismus. Was man auch sonst von dessen Irrungen und Fehlern denken mag, das eine Verdienst muß man ihm lassen, daß er die letzten Schranken der künstlerischen Stoffwahl umgeworfen und die letzten Vorurteile in dieser Beziehung besiegt hat. Seitdem darf es wohl als eine anerkannte Wahrheit gelten, daß es für die künstlerische Stoffwahl keine Grenzen gibt. Alles, was Gott geschaffen hat, kann unter Umständen künstlerisch behandelt werden, es kommt nur auf die Art und Weise der Behandlung an.

Wenn das aber der Fall ist, dann folgt daraus mit Notwendigkeit, daß auch das ästhetische Verhalten auf keine bestimmten Lebensgebiete beschränkt ist. Alles, was da ist, muß dann auch ästhetisch betrachtet werden können und im stande sein, ästhetische Gefühle auszulösen, denn alles künstlerisch Verwertbare kann ästhetisch betrachtet werden und ästhetische Gefühle hervorrufen. Weiter folgt daraus, daß die ästhetischen Gefühle wenigstens nicht auf dieselbe Weise von anderen Gefühlen unterschieden werden können, wie die logischen und ethischen, nämlich durch den Erkenntnisinhalt.

Es bliebe nun noch übrig zu untersuchen, ob die ästhetischen Gefühle vielleicht nach einem ähnlichen Grundsatz wie die religiösen Gefühle von anderen Gefühlen zu unterscheiden sind. Auch die religiösen Gefühle sind ja an keine bestimmten Erscheinungen oder Gebiete des Seienden gebunden, sondern können durch alles ins Spiel gesetzt werden. Alle möglichen Erscheinungen von den größten und bedeutendsten bis zu den kleinsten und unscheinbarsten können gegebenenfalls mit religiösen Gefühlen betrachtet werden, aber nur unter der Bedingung, daß die betreffende Erscheinung in Beziehung mit dem Urquell des Lebens, mit dem obersten Prinzip alles Seins, gesetzt wird.

Findet nun vielleicht etwas Ähnliches auch bei der ästhetischen Betrachtung statt? Handelt es sich etwa auch dabei um eine Beziehung zu etwas anderem, um eine Betrachtung der Erscheinungen nicht als solcher, sondern in ihrem Verhältnis zu etwas Übergeordnetem oder außerhalb Liegendem? Ohne daß wir noch über das wahre Wesen der ästhetischen Betrachtung und des ästhetischen Verhaltens im klaren sind, können wir eine solche Annahme auf Grund einer sozusagen instinktiven Auffassung entschieden zurückweisen. Was uns am meisten, oder wenigstens zunächst, an der ästhetischen Betrachtung auffällt, dürfte wohl gerade ihre Beziehungslosigkeit sein. Wenn wir einen Gegenstand ästhetisch betrachten — von welcher Art er auch sein mag —, so ist das Eigentümliche dabei, daß wir weder nach seiner »Geschichte« noch nach seiner Bedeutung fragen, auch nicht

nach seiner Stellung im Zusammenhang der Dinge und nach seinem Verhältnis zu diesem oder jenem. Wir nehmen ihn einfach so, wie er gegeben ist, und betrachten ihn als solchen. Wir setzen ihn also nicht in Beziehung zu etwas anderem, sondern lösen ihn vielmehr von allen Beziehungen los. Dies ist aber ersichtlich das Gegenteil von dem, was bei der religiösen Betrachtung der Fall ist. Dabei ist ja die Erscheinung als solche gar nichts, sondern nur soweit sie als Geschöpf Gottes betrachtet wird, soweit in ihr die Hand Gottes zum Vorschein kommt, Gottes Allmacht, Weisheit, Liebe sich darin und dadurch offenbart. Deshalb haben wir auch die religiösen Gefühle dahin definiert, daß unter ihnen diejenigen Gefühle zu verstehen seien, die durch die Betrachtung der Erscheinungen unter dem Gesichtspunkt ihres Verhältnisses zu Gott ausgelöst werden. Durch diese Definition ist der Erkenntnisinhalt, an dem die religiösen Gefühle haften, deutlich gekennzeichnet; die religiösen Gefühle unterscheiden sich so auf Grund der Bedingungen ihres Ursprungs ohne Schwierigkeit von allen anderen Gefühlen. Eine ähnliche Unterscheidung versagt völlig den ästhetischen Gefühlen gegenüber, weil bei ihnen von keiner Betrachtung unter dem Gesichtspunkt eines Verhältnisses die Rede sein kann.

Diese Vergleichung der ästhetischen Gefühle mit den religiösen und diese Rede von einer Betrachtung der Erscheinungen unter einem Gesichtspunkt führt uns aber doch auf einen Weg, auf dem die Unterscheidung und Abgrenzung der ästhetischen Gefühle noch versucht werden könnte und tatsächlich auch versucht worden ist, und zwar natürlich in dem Glauben, daß sie auf diesem Wege gelingt. Wir meinen hier die Ansicht, wonach man sich die Entstehung der ästhetischen Gefühle an einen Maßstab gebunden denkt. Man meint dann: wenn wir die Welt betrachten, vergleichen wir bewußt oder unbewußt die Erscheinungen mit diesem »ästhetischen Maßstab«, und soweit sie ihm genügen, lösen sie in uns ästhetische Gefühle aus, anderenfalls nicht. Nun kann dieser Maßstab entweder in einem engeren oder weiteren Sinne genommen werden. In dem engeren Sinne genommen, führt er zu dem Resultat, daß nur das sogenannte Schöne ästhetisch wirken kann. Diese Identifizierung des Ästhetischen mit dem Schönen ist aber schon in dem Vorangehenden als unberechtigt festgestellt. Es ist auch eine handgreifliche Erfahrungstatsache, daß auch das Häßliche ästhetisch wirken kann. Demnach ist der Maßstab in dem engeren Sinne, im Sinne des spezifisch Schönen nämlich, nicht anzulegen. Aber auch in dem weiteren Sinne ist er nicht aufrecht zu erhalten. Denn erstens ist zu beachten — was gegen die Gleichstellung der ästhetischen Gefühle mit den religiösen hervorgehoben wurde —, daß

nämlich das ganze Gerede von einem ästhetischen Maßstab mit der Natur der ästhetischen Betrachtung unvereinbar scheint — soweit diese Natur uns nämlich ohne begriffliche Analyse schon bekannt ist. Sollten die ästhetischen Gefühle ihre Entstehung dem Umstand verdanken, daß wir einen bestimmten Maßstab in gewissen Erscheinungen erfüllt sehen, dann wäre ja allemal zum Zustandekommen der ästhetischen Gefühle ein Vergleich notwendig, ein Vergleich zwischen der Erscheinung und diesem Maßstab. Aber ein Vergleich — was ist das anderes als ein In-Beziehung-Setzen, ein Übergehen von dem zu betrachtenden Gegenstand zu einem anderen, nämlich zu dem, womit er verglichen werden soll, ein Hin- und Hergleiten zwischen den beiden? Wer einen Gegenstand mit etwas vergleicht, betrachtet nicht den Gegenstand als solchen, sondern sein Verhältnis zu dem Maßstab, womit er verglichen werden soll. Nun zeigt aber schon eine oberflächliche Selbstbeobachtung, daß eben dies mit der Natur der ästhetischen Betrachtung unvereinbar ist. Es ist das Eigentümliche der ästhetischen Betrachtung — was uns schon ohne begriffliche Analyse ihres Wesens an ihr auffällt —, daß dabei die Erscheinungen in ihrer Isoliertheit, von allen Beziehungen losgelöst betrachtet werden, und zwar so, daß der Betrachtende bei dem Gegenstande als solchem verweilt und zu der Betrachtung seines Verhältnisses zu irgend etwas nicht übergeht. — Die Annahme, daß die ästhetischen Gefühle an einen Maßstab gebunden wären und ihre Entstehung einem Vergleich zwischen den Erscheinungen und diesem Maßstab verdankten, ist also schon mit der uns instinktiv bekannten Natur der ästhetischen Betrachtung unvereinbar.

Dazu kommt noch ein weiteres. Damit eine Vergleichung der ästhetisch betrachteten Erscheinungen mit einem Maßstab möglich sei, muß natürlich ein solcher Maßstab vorhanden und bekannt sein. Nun ist aber die Ermittlung eines solchen objektiven ästhetischen Maßstabes nicht einmal in Bezug auf die sogenannten schönen Gegenstände gelungen, wie die fruchtlosen Bemühungen der deduktiven Ästhetik gezeigt haben [1]). Auch hilft es nicht viel zu sagen, dieser Maßstab existiere doch, er sei nur unbewußt. Denn wenn er wirklich so unbewußt ist, daß er auch nicht durch nachträgliche Selbstbesinnung und gewissenhafte psychologische Analyse, ja nicht einmal durch jahrhundertelanges mühevollstes Nachdenken sich ermitteln läßt, dann kann man mit einem so völlig »unbewußten« Maßstab auch nichts vergleichen.

[1]) Noch vor kurzem ist ein Buch erschienen, »Kritik der Philosophie des Schönen« von Edward Kulke, worin mit beinahe pedantischer Gründlichkeit die Unzulänglichkeit der verschiedenen historisch bekannten objektiven Schönheitsmaßstäbe nachgewiesen wird.

Schließlich das Wichtigste! Gesetzt, ein solcher objektiver Maßstab ließe sich, und zwar nicht allein für die schönen Gegenstände, sondern für alle ästhetisch wirkenden Erscheinungen ermitteln, und gesetzt weiter, seine Anwendung wäre mit der Natur der ästhetischen Betrachtung vereinbar — auch dann könnte man die ästhetischen Gefühle durch die Gebundenheit an einen Maßstab von anderen Gefühlen nicht abgrenzen. Denn entweder wäre dieser Maßstab ein solcher, den alle Erscheinungen erfüllten — dann wäre er kein Maßstab. Oder er wäre ein solcher, den nicht alle Erscheinungen erfüllten — dann würde er gewisse Erscheinungen ausschließen. Nun wurde aber in dem Vorangehenden schon festgestellt, daß alle Erscheinungen ästhetisch bewertbar sind, da alles, was da ist, auch künstlerisch behandelt werden kann. Wären also die ästhetischen Gefühle an einen Maßstab gebunden, den die Erscheinungen erfüllen müßten, um ästhetisch zu wirken, so müßte dieser Maßstab jedenfalls ein solcher sein, den alle Erscheinungen erfüllten. Dann wäre er aber auch kein Maßstab.

2.

Das Ergebnis der bisher angestellten Überlegungen ist negativ. Die ästhetischen Gefühle lassen sich nicht durch greifbare Merkmale von anderen Gefühlen unterscheiden und als eine besondere Gefühlsgruppe unter und neben anderen Gefühlen abgrenzen, wenn man nämlich ihre Stellung in unserem Gefühlsleben in der üblichen Weise auffaßt. Denn die Gefühle unterscheiden sich voneinander entweder durch ihre Eigenart als Gefühle oder durch ihre Ursachen, d. h. durch den Erkenntnisinhalt, an den sie gebunden sind. Durch keinen von diesen beiden Unterscheidungsgründen ließen sich aber die ästhetischen Gefühle von anderen Gefühlen unterscheiden.

Was müßten wir nun daraus folgern? Etwa dies, daß es überhaupt keine ästhetischen Gefühle gäbe? Das wäre voreilig, denn tatsächlich ist die Folgerung nur die, daß die allgemein herrschende Auffassung von der Natur und der Stellung der ästhetischen Gefühle in unserem Gefühlsleben irgendwie irrig sein muß. Um nun nicht bei diesem bloß negativen Resultat stehen zu bleiben, wollen wir versuchen, wenigstens in einigen Zügen anzudeuten, wie die Stellung der ästhetischen Gefühle in unserem Gefühlsleben und ihre Natur richtiger aufzufassen wäre. Dabei gehen wir aber nicht von den ästhetischen Gefühlen selbst aus, deren Natur und Stellung klarzumachen ist, sondern von dem ästhetischen Verhalten [1]).

[1]) Die nun folgenden Ausführungen berühren vielfach Gesichtspunkte, die nach anderer Richtung hin benutzt worden sind in meinem Aufsatz: »Ist der ästhetische

Es ist eine unbestreitbare Tatsache, daß es ein ästhetisches Verhalten gibt und daß dieses Verhalten seine bestimmte Eigenart hat, wodurch es sich von den anderen Verhaltungsweisen des Menschen, dem theoretischen und praktischen, scharf und bestimmt unterscheidet. Es gilt nur über diese Eigenart des ästhetischen Verhaltens ins klare zu kommen, sie zu analysieren und danach in klare Begriffe zu fassen. Für die notwendige Analyse haben wir einen sicheren Ausgangspunkt. Es wurde schon gesagt, daß ästhetisches Verhalten mit Sicherheit im Gebiet der Kunst anzutreffen ist, genauer: im Verhalten des Künstlers seinem Stoff gegenüber. Wenn der Künstler die Natur als mögliches Objekt künstlerischer Behandlung betrachtet, dann betrachtet er sie ästhetisch, sein Verhalten den Erscheinungen gegenüber ist dann ein ästhetisches Verhalten, und die Gefühle, welche die Erscheinungen in ihm auslösen, müssen ästhetische Gefühle sein. Wir fragen demnach: worin steckt das Eigenartige des künstlerischen Verhaltens, d. h. des Verhaltens des Künstlers seinem Stoff gegenüber? Vergleichen wir das Verhalten des Künstlers zu einer gegebenen Erscheinung mit dem Verhalten des Theoretikers und des Praktikers derselben Erscheinung gegenüber! Wir nehmen an, ein Fischer (der wohl als typischer Vertreter des Praktikers gelten kann), ein Hydrograph (der ohne jeden Zweifel den Theoretiker vertritt) und ein Maler stehen am Meer und verhalten sich ihrem Beruf gemäß zu diesem Objekt, d. h. jeder betrachte es von dem ihm eigenen Gesichtspunkt aus. Was ist dann das Eigentümliche an jeder von diesen Verhaltungsweisen?

Der Fischer beobachtet die Richtung des Windes, seine Stärke, den Wellenschlag, vielleicht auch den Stand des Wassers und andere Anzeichen, um entscheiden zu können, was er tun soll, welche Maßregeln zu treffen sind, ob Aussicht für Fischfang vorhanden ist, ob er die Netze auswerfen kann oder ob irgendwelche Vorsichtsmaßregeln zu treffen sind oder dergleichen. Was er also sucht, ist einzig und allein eine Richtschnur für das Handeln; sein Verhalten ist durchaus ein praktisches oder, psychologisch ausgedrückt, ein Willensverhalten. Deshalb fragt er auch nicht viel danach, welche Ursachen die von ihm beobachteten Erscheinungen haben, in welchem Zusammenhang sie zueinander und zu anderen möglichen Erscheinungen stehen und wie sie zu verstehen seien. Auch bleibt er nicht bei dem Gefühlseindruck der beobachteten Erscheinungen stehen, er läßt ihnen keine genügende Zeit, auf sich zu wirken, läßt sich nicht in Stimmungen einwiegen, sondern er gleitet rasch über den Gefühlswert wie auch

---

Eindruck aus einer oder mehreren Quellen abzuleiten?« (Archiv f. d. gesamte Psychologie, Juli 1909.) Die beiden Aufsätze ergänzen sich also.

über die theoretische Bedeutung oder den Erkenntniswert der Erscheinungen hinweg, um nur so bald wie möglich zu einem Willensentschluß und zu dessen Ausführung zu gelangen.

Anders geartet ist das Verhalten des Naturforschers. Zwar achtet auch er auf den Wind, auf den Stand des Wassers, auf den Wellenschlag u. s. w., aber nicht um zu einem Entschluß und zu einer Tat zu kommen, sondern um die Ursachen und den inneren Zusammenhang der beobachteten Erscheinungen zu verstehen. Das ist für ihn, wenigstens im Augenblick, die Hauptsache, und er gleitet nicht darüber hinweg zu Entschlüssen und Taten. Auch der Gefühlswert der Erscheinungen ist für ihn eine Nebensache, die er schnell beseitigt, ohne dabei zu verweilen.

Wiederum verschieden ist das Verhalten des Malers dem Meer gegenüber. Er kümmert sich nicht viel um die Richtung des Windes, noch um den Stand des Wassers. Auch fragt er nicht danach, welche Ursachen und welchen inneren Zusammenhang diese und andere von ihm wahrgenommenen Erscheinungen möglicherweise miteinander haben. Noch weniger betrachtet er das Meer, um entscheiden zu können, welche Entschlüsse er fassen und welche Maßregeln er treffen sollte. Er tut nichts als betrachten. Er läßt die Wellen schlagen und den Wind singen und alles Angeschaute auf sich, nämlich auf sein Gefühlsleben, wirken. Und bei diesem Eindruck, den die Erscheinungen auf sein Gefühlsleben machen, bleibt er stehen, verweilt er, darein vertieft er sich. Das Verhalten des Malers dem Meer gegenüber ist somit, psychologisch ausgedrückt, ein Gefühlsverhalten. Und da das künstlerische Verhalten nur ein typischer, unzweideutiger Spezialfall des allgemeinen ästhetischen Verhaltens ist, muß somit auch das ästhetische Verhalten in seinem Wesen ein Gefühlsverhalten sein.

Dieser Sondercharakter des ästhetischen Verhaltens kann durch weitere Beispiele reicher und vielseitiger veranschaulicht werden. So könnte man z. B. Ereignisse des Menschenlebens vorführen und an diesen zeigen, daß das ästhetische Verhalten auch den Menschenschicksalen gegenüber wesentlich derselben Natur ist wie gegenüber den Erscheinungen der äußeren Natur. Wenn wir uns beispielsweise einen Polizeikommissar, einen Kriminalpsychologen und einen Schriftsteller einem Verbrecher gegenüber in ihrem berufsmäßigen Verhalten denken und den Sondercharakter jedes Verhaltens analysieren, werden wir dieselben unterscheidenden Wesensmerkmale wiederfinden, die wir schon an dem eben analysierten Beispiel entdeckten. Der Polizeikommissar betrachtet den Fall, um entscheiden zu können, was zu tun ist, der Kriminalpsycholog will ihn verstehen und erklären, und der Schriftsteller läßt ihn auf sich wirken, bleibt bei dieser Gefühlswirkung stehen,

vergräbt sich sozusagen darein. Und um den Verdacht zu beseitigen, dieser Sondercharakter des ästhetischen Verhaltens sei nur in Bezug auf das künstlerische, nicht aber auf das ästhetische Verhalten in seiner Allgemeinheit zutreffend, könnten wir auch reichlich Beispiele anführen, wo kein Künstler, sondern ein Laie sich ästhetisch verhaltend den Erscheinungen gegenübersteht. Erwägen wir etwa, wie ein Seefahrer, der sein Schiff nach Himmelszeichen lenkt, ein Astronom und ein ästhetisch veranlagter Mensch sich dem Sternenhimmel gegenüber verhalten, so entdecken wir wiederum dieselben unterscheidenden Wesensmerkmale für jede von diesen Verhaltungsweisen.

Es sollte eigentlich nicht nötig sein, sich noch besonders dagegen zu verwahren, daß durch diese Unterscheidung des theoretischen, praktischen und ästhetischen Verhaltens voneinander, auf Grund verschiedener psychischer Elemente, etwa die alte und längst begrabene »Vermögenspsychologie« wieder erweckt werde. Wenn wir sagen, daß das ästhetische Verhalten seinem Wesen nach ein Gefühlsverhalten, oder daß das praktische Verhalten ein Willensverhalten ist, so meinen wir doch keineswegs damit, daß das Gefühl, der Wille u. s. w. selbständige Vermögen seien, die isoliert und unabhängig voneinander auftreten könnten. Wir meinen damit nur ganz einfach, daß die Erkenntnis, der Wille und das Gefühl psychische Elemente oder, vielleicht in diesem Zusammenhang besser ausgedrückt, verschiedene Seiten unserer geistigen Konstitution sind, die in jedem Bewußtseinszustand zwar vertreten sein müssen, von denen aber bald die eine bald die andere mehr gegen die Erscheinungen sich wenden, mehr im Vordergrunde stehen kann. Wir können bald vorzugsweise mit dem Willen, bald vorzugsweise mit dem Erkenntnisvermögen, bald wiederum vorzugsweise mit dem Gefühl gegen die Eindrücke der Außenwelt reagieren, und auf diesem Umstand beruht ja eben die Unterscheidung der hier analysierten Verhaltungsweisen. Richtig verstanden kann also diese Unterscheidung keine psychologischen Bedenken wecken, sondern harmoniert im Gegenteil ganz offenbar mit den seelischen Tatsachen.

Das ästhetische Verhalten ist also ein Gefühlsverhalten, eine vorzugsweise mit dem Gefühl vollzogene Reaktion gegen die Eindrücke der Erscheinungen. Was sind nun aber dann die ästhetischen Gefühle? Die ästhetischen Gefühle sind diejenigen Gefühle, welche beim ästhetischen Verhalten erlebt werden. Mit den logischen, ethischen und religiösen Gefühlen sind sie nicht auf gleiche Linie zu stellen, denn sie können mit jedem beliebigen Erkenntnisinhalt verknüpft sein. Auch haben sie an ihrer Eigenart als Gefühle keine greifbaren und feststellbaren Unterscheidungsmerkmale. Sie unterscheiden sich von anderen Gefühlen nur durch die Art und Weise der Betrachtung, der

sie ihre Entstehung verdanken, durch die Stellung des Betrachtenden zu dem Betrachteten. Und diese dem ästhetischen Verhalten eigentümliche Art der Betrachtung ist eben die reine gefühlsmäßige Betrachtung, eine Anschauung der Erscheinungen rein als solcher und ein Verweilen bei ihrer Gefühlswirkung. Man müßte deshalb sagen, daß die ästhetischen Gefühle eigentlich nicht eine Klasse oder Gruppe von Gefühlen unter und neben den anderen Gefühlen sind, sondern sie sind eben die reinen Gefühle, die Gefühle als solche. Jedes Gefühl wird ästhetisch, wenn es zur Reinheit erhoben wird, und zur Reinheit wird es erhoben, wenn man dabei verweilt, sich darein versenkt, es festhält. Man könnte auch sagen, die ästhetischen Gefühle sind nicht eine besondere Klasse von Gefühlen, sondern richtiger eine Stufe in dem Gefühlsprozeß selber, eine Stufe, wo das Gefühl in seiner Reinheit auftritt. Diese Stufe wiederum wird dann erreicht, wenn die Erscheinungen in ihrer Reinheit angeschaut werden und ihr Gefühlseindruck festgehalten wird. Die eigentümliche Stellung der ästhetischen Gefühle in unserem Gefühlsleben wird vielleicht noch klarer, sobald man sie im Zusammenhang des ganzen Bewußtseinszustandes und nicht als isolierte Gefühlselemente betrachtet. Die verschiedenen Bewußtseinszustände kennzeichnen und unterscheiden sich hauptsächlich dadurch, in welchem Maße die verschiedenen seelischen Elemente in ihnen hervortreten, welche Seite unserer geistigen Verfassung gegen die Eindrücke gekehrt ist. Danach kann man mit gutem Grund von ästhetischen Bewußtseinszuständen als von einer besonderen Klasse von Bewußtseinszuständen reden. Also nicht durch ihre Eigenart als Gefühle, auch nicht durch die Erkenntniselemente, an denen sie haften, sondern nur durch ein spezielles Verhalten den Erscheinungen gegenüber, nämlich eben durch das ästhetische Verhalten wird die Eigenart und Stellung der ästhetischen Gefühle bestimmt und erklärt.

3.

Ob eine Theorie richtig oder unrichtig ist, darüber entscheidet letzten Endes ihre Fruchtbarkeit, d. h. ihre größere oder kleinere Fähigkeit, Klarheit zu schaffen und Probleme zu lösen. Was leistet nun die hier dargelegte Auffassung von der Natur des ästhetischen Verhaltens und der ästhetischen Gefühle in dieser Beziehung?

Eine Konsequenz aus dieser Auffassung fällt sogleich auf. Wenn unsere Auffassung des ästhetischen Verhaltens richtig ist, dann muß offenbar die überlieferte Ansicht, die jeden ästhetischen Gemütszustand als vorwiegend lustvoll hinstellt, falsch sein. Es muß dann ein gründlicher Irrtum sein, das Wesentliche des ästhetischen Verhaltens in einer bestimmten Lust zu erblicken und diese Lust für das charakteristische

Merkmal desselben zu halten. Denn wenn das ästhetische Verhalten ein Gefühlsverhalten in seiner Allgemeinheit ist, ein Verweilen bei dem Gefühlseindruck und dem Gefühlswert der Erscheinungen — ganz abgesehen davon, ob dieser Gefühlswert lustvoll oder unlustvoll ist —, dann ist der Irrtum einleuchtend [1]). Die Lust ist ja doch nur eine Art des Gefühls; das Gefühlsverhalten in seiner Allgemeinheit und das lustvolle Verhalten decken sich natürlich ebensowenig, wie das Ganze und sein Teil es je tun. Denkt man nun noch an die Möglichkeit, daß die qualitative Verschiedenheit der Gefühle reicher sein mag, als man gewöhnt ist zu glauben, daß Lust und Unlust nicht die einzigen Qualitätsgegensätze und somit nicht die einzigen qualitativ voneinander zu unterscheidenden Arten der Gefühle seien, sondern daß Wundt mit seiner Dreidimensionalitätstheorie recht hätte, dann sieht man erst recht, wie arg das ästhetische Verhalten verstümmelt würde, wenn man nur ein lustvolles Verhalten als solches gelten ließe.

Eine Meinungsverschiedenheit in einem so wichtigen Punkte wie diesem muß wohl hauptsächlich darauf beruhen, daß unter Lust und Unlust Verschiedenes verstanden wird. Entweder ist der Sinn dieser Wörter nicht genügend klargelegt, oder wenn dies auch der Fall sein sollte, so wird dann nicht folgerichtig an dem einmal klargelegten Sinn festgehalten. Deshalb muß man sich vor allem klarmachen, was man unter Lust und Unlust versteht. Hierbei handelt es sich aber nicht darum, die Ursache, Bedeutung und den tiefsten Wesenskern des Lust- und Unlusterlebnisses zu erklären. In diesem Sinne genommen ist die Frage ein äußerst schwieriges Problem von weittragender Bedeutung, ein Problem, das nicht so nebenbei erledigt werden kann und das in diesem Zusammenhang auch nicht erörtert zu werden braucht. Hier handelt es sich nur einfach um eine terminologische Verständigung. Lust und Unlust sind unmittelbare psychische Erlebnisse und als solche jedermann bekannt. Es handelt sich hier nur darum, diese Erlebnisse etwas ausführlicher zu beschreiben, etwas genauer anzugeben, von welcher Art sie sind.

Ich finde nun, daß von den sehr zahlreichen Beschreibungen des Lust- und Unlusterlebnisses, die auch noch in der neueren Psychologie aufgetreten sind, diejenige der tatsächlichen Natur dieser Erlebnisse am besten gerecht wird, welche die Lust als ein Gefühl der Förderung, die Unlust als ein Gefühl der Hemmung des Lebensprozesses bezeichnet. Dies ist ja eine sehr alte Ausdrucksweise [2]). Dabei lege

[1]) Eine ausführlichere Kritik der ästhetischen »Lusttheorie« findet man in meinem Buch »Versuch einer Stellungnahme zu den Hauptfragen der Kunstphilosophie«. Berlin, Mayer & Müller. 1903, S. 71 u. ff.

[2]) Einen historischen Überblick über die Lust- und Unlusttheorien und eine

ich den Gefühlen der Förderung und Hemmung keine weittragendere biologische oder teleologische Bedeutung bei, wie das z. B. Spencer und viele andere mit ihm tun [1]); sondern es handelt sich für uns nur darum, zu beschreiben, wie wir uns in dem Augenblick fühlen, wo wir Lust oder Unlust erleben. Und darauf möchte ich einfach antworten: ich fühle mich beim Lusterlebnis irgendwie gefördert, erleichtert, erhoben, befriedigt, beim Unlusterlebnis dagegen gehemmt, herabgedrückt, niedergeschlagen. Ob dieses Gefühl der Förderung, beziehungsweise der Hemmung, dann auch objektiv begründet oder nur eine Täuschung ist, d. h. ob das momentane Gefühl der Förderung oder Hemmung auch endgültig sich als eine Förderung oder Hemmung des Lebens erweist, das ist eine ganz andere Frage, die hier nicht in Betracht kommt.

Wenn die Lust als ein Gefühl der Förderung, die Unlust als ein Gefühl der Hemmung bezeichnet wird, soll damit auch nicht gesagt sein, nur das eine dieser Erlebnisse sei positiv, das andere bloß negativ, wie dies z. B. bei Schopenhauer und auch bei Kant der Fall ist [2]). Die Lust ist nicht nur ein Aufhören der Unlust, wie Schopenhauer behauptet, auch ist die Unlust nicht nur ein Fehlen der Lust, sondern beides sind positive Erlebnisse mit eigenem Inhalt. Wenn wir Lust fühlen, fühlen wir uns positiv gefördert oder erhoben, haben also ein Gefühl, das nicht allein einem Aufhören der Unlust d. h. einer Hemmung zugeschrieben werden kann. Ebenso fühlen wir beim Unlusterlebnis eine positive Hemmung und nicht allein ein Aufhören der Förderung. Natürlich sind diese Ausdrücke »Förderung«, »Erhebung«, »Erleichterung«, »Hemmung«, »Herabdrückung« u. s. w. nur bildliche Ausdrücke, durch welche die Lust und Unlust im strengsten Sinne nicht definiert werden. Sie sollen aber auch nicht definiert werden, weil es unmöglich ist. Definieren kann man nur etwas, was sich auf etwas Einfacheres, Unmittelbareres zurückführen läßt. Aber Lust und Unlust sind eben die nächstliegenden, unmittelbarsten Erlebnisse, die wir haben, sie lassen sich auf nichts Näheres oder Einfacheres zurückführen. Deshalb kann man sie nur mit anderen Worten beschreiben, d. h. ihre durch unmittelbare Erfahrung bekannte Natur ausführlicher schildern. Zu einer solchen Schilderung des Lust- und Unlusterleb-

---

kritische Prüfung derselben findet man z. B. bei Cesca, Die Lehre von der Natur der Gefühle. Vierteljahrsschr. f. wiss. Phil. Bd. 10, S. 151—165, und eine Ergänzung dazu bei O. Külpe, Zur Theorie der sinnlichen Gefühle. Vierteljahrsschr. f. wiss. Phil. Bd. 11 u. 12. — Vgl. auch Lagerborg, Das Gefühlsproblem (1905), besonders die Abschn. III u. IV.

[1]) Vgl. Spencer, *Principles of Psychology* (1870) I, S. 279.

[2]) Vgl. Kant, Anthropologie S. 170.

nisses finde ich nun die oben angewandten Ausdrücke am besten geeignet, vorzüglich auch deshalb, weil dabei die Frage nach der Ursache der Lust und Unlust wie die Frage nach ihrer biologischen Bedeutung dahingestellt bleibt und nur die Erlebnisse als solche geschildert werden, doch so, daß ihr Begriffsinhalt genügend klar wird.

Oft wird das Lust- und Unlusterlebnis auch so beschrieben, daß die Lust ein Zeichen der Übereinstimmung eines Reizes mit den Bedingungen des Nervenprozesses — oder, anders ausgedrückt: mit den Bedingungen der Apperzeption sei, die Unlust ein Zeichen des Widerstreits mit diesen Bedingungen [1]). Ich werde hier nicht auf die sachliche Prüfung dieser Theorie — ebensowenig wie auf die Prüfung der anderen Lusttheorien — eingehen. Nur das möchte ich bemerken, daß die eben gegebene Beschreibung des Lust- und Unlusterlebnisses ganz gut auch mit dieser Theorie vereinbar sein kann. Denn diese Theorie Lotzes und anderer ist ja keine bloße Beschreibung mehr, sondern ein Versuch, die Ursache der Lust und Unlust zu erklären. Und es ließe sich wohl denken, daß dasjenige, was auf der Übereinstimmung des Reizes mit den Bedingungen der Apperzeption beruhte, sich als Förderung und Erhebung fühlbar machte.

Wenn der Sinn der Wörter Lust und Unlust einmal klargelegt ist, dann muß man auch daran folgerichtig festhalten und nicht, wie es oft so leicht geschieht, ihnen in einem Zusammenhang diese, in einem anderen Zusammenhang jene Bedeutung unterschieben. Wenn ich mich nun frage: fühle ich mich immer bei der ästhetischen Betrachtung sowohl den Naturerscheinungen wie den Kunstwerken gegenüber innerlich gefördert, irgendwie erhoben, erleichtert — oder kann ich mich dabei unter Umständen auch gehemmt, herabgedrückt, ja vielleicht sogar beängstigt und niedergeschlagen fühlen? — so kann ich keinen Augenblick darüber im Zweifel sein, daß eben das letztere sehr oft der Fall ist. Natürlich handelt es sich hierbei nur um den unmittelbaren Eindruck der ästhetischen Betrachtung. Welche entferntere biologische Bedeutung diese Betrachtung — auch diejenige, die zunächst hemmend und herabdrückend wirkt — mittelbar hat oder haben kann, das ist eine ganz andere Frage, auf die es in diesem Zusammenhang nicht ankommt. Wenn ich eine öde, einförmige Steppe, eine trostlose, gottverlassene sibirische oder lappländische Landschaft, eine alte traurige Ruine oder die Stätte einer verheerenden Feuersbrunst vor mir habe, so ist unbestreitbar, daß ich allen diesen Erscheinungen gegenüber mich ästhetisch verhalten kann, d. h. ich

[1]) Vgl. Lotze, Medizinische Psychologie (1852), S. 233; Lipps, Ästhetik I, S. 11; Ziegler, Das Gefühl[4] S. 111.

kann diese Erscheinungen auf mich wirken lassen und bei ihrem Gefühlseindruck verweilen [1]). Hat es nun aber einen vernünftigen Sinn, zu sagen, der Anblick oder die Betrachtung dieser Erscheinungen wirke auf mich fördernd, erhebend oder erleichternd? Natürlich gibt es in diesem Eindruck, wenn man ihn näher analysiert, auch lustvolle Momente, wie überhaupt bei jedem Unlustgefühl Lust und bei jedem Lustgefühl Unlust mit dabei ist. Schon das Erleben als solches, auch das Erleben von etwas Schmerzvollem, bringt immer auch Lust mit sich. Aber deshalb darf man doch nicht alles auf den Kopf stellen und behaupten, jedes Erlebnis von Schmerz sei im Grunde lustvoll. Es handelt sich ja natürlich bei der Analyse der ästhetischen Betrachtung vor allem um das Schlußergebnis, um den Gesamteindruck des ästhetischen Erlebnisses. Und wenn man sich nun die oben angeführten Beispiele vergegenwärtigt, muß man nicht zugeben, daß der Totaleindruck, den die hier erwähnten Erscheinungen auf den ästhetischen Betrachter machen, von wesentlich hemmender und herabdrückender Art ist? Was soll das nun aber kurz ausgedrückt anderes bedeuten, als daß der Totaleindruck dieser Erscheinungen vorwiegend unlustvoll ist, soviel lustvolle Momente darein auch eingehen mögen?

Zu besonders großen Schwierigkeiten und handgreiflichen Widersprüchen führt nun, scheint es mir, diese Auffassung von dem ausschließlich lustvollen Charakter des ästhetischen Verhaltens, wenn man daran auch der Kunst gegenüber folgerichtig festhalten will.

Es kann ja niemand mehr einfallen, im Ernst zu verlangen, daß die Kunst nur die Lichtseiten des Lebens darstellen sollte. Auch die Nacht- und Kehrseite des Lebens, auch das Verfehlte, Verkrüppelte, Krankhafte darf in der Kunst zum Vorschein kommen — und darf es nicht nur, sondern muß es auch; denn sonst wäre die Kunst einseitig und arm, sie wäre kein Spiegel des Lebens mehr, sondern eine Verfälschung und Verdrehung desselben. Wenn nun der Künstler solche schwarzen, trostlosen Momente des Daseins, physische und moralische Mißgestalten, Verbrechen, Unglück und Leiden als mögliche Objekte künstlerischer Behandlung betrachtet, — mit welchen Gefühlen mag er wohl alles dies betrachten? Fühlt er sich durch die Betrachtung solcher Erscheinungen etwa gefördert, erhoben und erleichtert, verweilt er mit

[1]) Volkelt erwähnt an einer Stelle (System der Ästh. I, S. 504), daß einem künstlerisch gestimmten Betrachter auch ein Kranker, Krankenlager und Krankenzimmer zu einem künstlerischen Anblick werden könne, womit natürlich gesagt ist, daß auch solchen Erscheinungen gegenüber ein ästhetisches Verhalten möglich ist. Ich möchte ihn nun fragen, ob er wirklich meint, daß ein solcher Anblick auch einen vorwiegend lustvollen Eindruck macht und daß man also solche Erscheinungen mit Lustgefühlen betrachtet.

Lust bei ihnen? Das wäre ja doch offenbar widersinnig. Natürlich müssen solche Erscheinungen auf den Künstler ebenso wie auf alle anderen einen herabdrückenden, beängstigenden, niederschlagenden, ja oft sogar einen direkt zermalmenden Eindruck machen. Mit anderen Worten ausgedrückt will das heißen, daß der Künstler, wie natürlich ist, solche Erscheinungen mit tiefen Unlustgefühlen betrachtet.

Es fragt sich nun: ist das Verhalten des Künstlers seinem Stoff gegenüber ein ästhetisches Verhalten? Ja oder nein? Wenn es kein ästhetisches Verhalten ist, wo will man dann noch ein ästhetisches Verhalten finden, und was wird dann das ästhetische Verhalten sein? Wenn es aber — wie wohl nicht zu bestreiten ist — ein ästhetisches Verhalten ist — und das noch κατ' ἐξοχήν —, dann kann man doch nicht umhin, anzuerkennen, daß das ästhetische Verhalten auch ein vorwiegend unlustvolles Verhalten sein kann [1]).

Wenn die hier vertretene Auffassung von der Natur des ästhetischen Verhaltens sich in einem Punkt in Widerspruch befindet mit der hergebrachten Meinung — und zwar in einem Punkt, wo die hergebrachte Meinung nach meiner Überzeugung auf einer falschen Voraussetzung ruht —, so steht sie, scheint es mir, dagegen in desto schönerer Übereinstimmung mit vielen anderen allgemein herrschenden Anschauungen von der Eigenart und den Eigentümlichkeiten der ästhetischen Gefühle und des ästhetischen Verhaltens. Wir werden hier auf einige solche Anschauungen hinweisen und zu zeigen versuchen, wie sie sich von dem hier eingenommenen Standpunkt aus verstehen und erklären lassen.

Es ist besonders seit Kant üblich geworden, die ästhetischen Gefühle als »interesselos« und »unmittelbar« zu bezeichnen. Die ästhetischen Gefühle seien Gefühle des uninteressierten und unmittelbaren Gefallens und Mißfallens. Das übrige an dieser Definition und an dieser ganzen Auffassung lassen wir jetzt beiseite, wir halten uns nur an diese zwei Bestimmungen: uninteressiert und unmittelbar. So allgemein anerkannt diese Auffassung nun auch ist, so schwer fällt es oft, sie befriedigend zu erklären und mit der angenommenen ästhetischen Grundanschauung in Einklang zu bringen. Von dem hier eingenom-

[1]) Wenn ich mich nicht irre, ist auch Dessoir nicht mit der traditionellen Auffassung darin einverstanden, daß jeder ästhetische Gemütszustand immer ein vorwiegend lustvoller sein müsse. Er findet es richtiger, den ästhetischen Eindruck als eine Erhöhung des Lebensgefühls, als eine innere Bereicherung zu bezeichnen. Diese Ausdrücke kann man auch vollständig akzeptieren, aber nicht seinen alternativen Vorschlag, der darauf hinausläuft, dem Wort »Lust« einen erweiterten Sinn zu geben. Solche Erweiterungen der Bedeutung sind immer gefährlich, weil trotz der gemachten Erweiterung das Wort im Bewußtsein der Menschen in seiner alten Bedeutung fortlebt und durch diese Zweideutigkeit nur Verwirrung verursacht wird. Vgl. Dessoir, Ästhetik S. 163.

menen Standpunkt aus dagegen läßt sich dies, scheint mir, besonders leicht tun.

Halten wir uns zunächst an die »Interesselosigkeit« der ästhetischen Gefühle! »Interesselos« ist das ästhetische Verhalten besonders im Gegensatz zu dem praktischen Verhalten. Wenn der Fischer berufsmäßig das Meer betrachtet, ist sein Augenmerk die ganze Zeit darauf gerichtet: was folgt hieraus für meine Zwecke? Ebenso ist bei jedem anderen praktischen Verhalten der Zweckgedanke maßgebend, zunächst der Gedanke an die persönlichen Zwecke. Dies fehlt nun eben beim ästhetischen Verhalten. Innerhalb dieses Verhaltens kann gar nicht die Frage aufkommen: was folgt daraus für meine Zwecke, wie kann ich das verwerten? Bei der ästhetischen Betrachtung werden die Erscheinungen ohne jede Beziehung zu den persönlichen Zwecken des Betrachtenden hingenommen. In diesem Sinne sind die bei der ästhetischen Betrachtung erlebten Gefühle »interesselos«: sie sind einzig und allein durch die reine Betrachtung der Erscheinungen als solcher hervorgerufen.

Wichtiger als die Feststellung dieser Tatsache selbst — worin übrigens fast alle Ästhetiker sich einig sind — ist ihre Erklärung und Ableitung. Ist nämlich das Wesen des ästhetischen Verhaltens richtig aufgefaßt, so darf man wohl annehmen, daß daraus sich die Interesselosigkeit der ästhetischen Gefühle natürlich und ohne Schwierigkeit ableiten läßt. Dies bestätigt sich auch in unserem Falle. Wenn das ästhetische Verhalten als eine reine Betrachtung der Erscheinungen als solcher und als ein Verweilen bei ihrem unmittelbaren Gefühlswert aufgefaßt wird, dann ist ein In-Beziehung-Setzen des Betrachteten zu den persönlichen Zwecken des Betrachtenden damit unvereinbar. Wer eine Erscheinung in ihrer Reinheit, d. h. als solche betrachtet und sich ihrer unmittelbaren Gefühlswirkung hingibt — wie es der ästhetisch Betrachtende tut —, der muß von allen Beziehungen der Erscheinung absehen, besonders eben von ihrer Beziehung zu den persönlichen Zwecken des Betrachtenden selbst. Ebenso: wer bei dem unmittelbaren Gefühlswert der Erscheinung selbst stehen bleibt, der kann nicht zugleich ihren Beziehungswert und besonders nicht ihre Bedeutung für den persönlichen Vorteil des Betrachtenden ins Auge fassen. Die eigene Natur des ästhetischen Verhaltens, als reines Gefühlsverhalten aufgefaßt, schließt also die »Interesselosigkeit« notwendigerweise in sich.

Die Interesselosigkeit des ästhetischen Verhaltens ist aber oft in einem übertriebenen und irreführenden Sinne aufgefaßt worden, und man könnte vielleicht mit einigem Recht behaupten, daß Kants Lehren wenigstens zum Teil zu einem solchen Mißverständnis Anlaß gegeben

haben. Diese übertriebene, einseitige und deshalb irreführende Betonung der Interesselosigkeit hat eine Opposition gegen die ganze Auffassung hervorgerufen, wobei wiederum auch das Berechtigte der Kantschen Auffassung bisweilen übersehen worden ist[1]). Ohne Zweifel beruht diese Meinungsverschiedenheit im Grunde hauptsächlich darauf, daß unter »Interesselosigkeit« Verschiedenes verstanden wird. Es gilt deshalb, dem Ausdruck »Interesselosigkeit« den richtigen Sinn zu geben. Allerdings, wenn man unter »Interesselosigkeit« des ästhetischen Verhaltens ein lahmes, kühles und gleichgültiges Verhalten versteht, wenn man damit meint, die ästhetisch betrachteten Gegenstände regten nicht unsere Teilnahme an, riefen in uns nur äußerst schwache Gefühle hervor — wenn man das unter der Interesselosigkeit des ästhetischen Verhaltens versteht, dann ist freilich das Gegenteil davon wahr. Indessen dergleichen folgt keineswegs aus dem richtig verstandenen Begriffe. Eine Erscheinung als solche ohne Beziehung zu den persönlichen Zwecken betrachten und sich ihrer unmittelbaren Gefühlswirkung hingeben heißt doch nicht sich einer Erscheinung gegenüber kalt und teilnahmlos verhalten, sie als etwas Gleichgültiges und Fernes betrachten. Vielmehr ist das ästhetische Verhalten bei all seiner Interesselosigkeit ein außerordentlich gefühlvolles und inniges Verhalten — ja in einem bestimmten Sinne die innigste von allen Verhaltungsweisen. Bei anderen Verhaltungsweisen erleben wir nur den Beziehungswert der Erscheinungen, d. h. denjenigen Wert, den sie auf allerlei Umwegen eben durch ihre Beziehungen für uns haben; bei dem ästhetischen Verhalten dagegen erleben wir den unmittelbaren eigenen Wert der Erscheinungen selbst[2]).

Die »Unmittelbarkeit« der ästhetischen Gefühle besagt im Grunde dasselbe wie ihre »Interesselosigkeit«, nur noch in erweiterter Form. Denn die ästhetischen Gefühle sind »unmittelbar« in dem Sinne, daß beim ästhetischen Verhalten der Gegenstand in völliger Isoliertheit, losgelöst nicht allein von jeder Beziehung zu den persönlichen Zwecken des betrachtenden Subjekts, sondern von allen Zweckbeziehungen

[1]) So besonders bei Guyau, »*Les problèmes de l'esthétique contemporaine*«. Auch Wundt (Phys. Psych.[5] III, S. 125) und Lehmann (Hauptgesetze S. 348) verhalten sich kritisch zu der Kantschen Interesselosigkeitslehre, und Ziegler (Das Gefühl[4] S. 126) ziemlich ablehnend. Ebenso Dessoir, dessen Unterscheidung des Kunstwerkes vom bloß ästhetischen Gebilde folgerichtigerweise zum Widerspruch gegen die Theorie führen muß. — Das Richtige scheint mir Volkelt getroffen zu haben bei der Fassung, die er dem Begriff »Interesselosigkeit« gibt. Vgl. System d. Ästhetik I, Kap. XII.

[2]) Jonas Cohn bezeichnet den ästhetischen Wert als rein intensiv, und der Sinn, den er diesem Ausdruck gibt, scheint sich mir mit der hier vertretenen Auffassung zu decken. Vgl. Cohn, Allgemeine Ästhetik (1901) I. Teil, 2. Kap.

überhaupt auftritt, diese mögen nun subjektiver oder objektiver Natur sein [1]). Die Unmittelbarkeit der ästhetischen Gefühle folgt ganz in derselben Weise aus dem eigenen Wesen des ästhetischen Verhaltens wie die Interesselosigkeit. Die Grundtatsache, von welcher man immer ausgehen muß, ist diese: das ästhetische Verhalten ist ein Gefühlsverhalten — oder richtiger: das reine Gefühlsverhalten ist ein Verweilen bei dem unmittelbaren Gefühlseindruck der Erscheinung. Damit aber ein solches Verweilen zu stande komme, muß der Gegenstand als solcher, in seiner Isoliertheit, von allen Beziehungen losgelöst, betrachtet werden. Denn wer den Gegenstand in irgendwelche Beziehungen setzt — die mögen nun engerer oder weiterer, subjektiver oder objektiver Natur sein —, der geht über den Gegenstand selbst hinaus, bleibt nicht bei dessen unmittelbarem Gefühlswert stehen und verhält sich nicht mehr ästhetisch.

Ein Mißverständnis könnte hier entstehen. Wir haben so sehr die Isoliertheit der ästhetisch betrachteten Erscheinungen betont, daß vielleicht die irrtümliche Auffassung sich bildet: nur Einzelerscheinungen im strengsten Sinne könnten ästhetisch betrachtet werden, aber keine Kollektiverscheinungen, noch weniger Beziehungen und Zusammenhänge der Erscheinungen als solche. Man könnte vielleicht meinen, aus dieser Isoliertheit folge z. B., daß nur ein einzelnes Menschenschicksal sich ästhetisch betrachten lasse, aber nicht sein Zusammenhang mit anderen Schicksalen, noch weniger der allgemeine Verlauf des Menschenschicksals überhaupt. So ist die Isoliertheit natürlich nicht gemeint. Alles kann ästhetisch betrachtet werden, Kollektiverscheinungen ebensogut wie Einzelerscheinungen, Beziehungen und Zusammenhänge ebensogut wie sporadische Erscheinungen ohne Zusammenhang. Die ästhetische »Isoliertheit« will nur dies sagen: was

[1]) Die Art und Weise, wie hier die Begriffe »Interesselosigkeit« und »Unmittelbarkeit« der ästhetischen Gefühle gefaßt worden sind, deckt sich nicht vollständig mit der Kantschen Darlegung in diesem Punkt. Kant nimmt die »Interesselosigkeit« in einem weiteren Sinne, so daß auch die »Unmittelbarkeit« darin eingeschlossen ist, obgleich auch er wiederum an dieser Interesselosigkeit zwei Seiten feststellt, nämlich die Unterscheidung des Schönen vom Angenehmen und vom Guten. Weil das Schöne, Angenehme und Gute höchst inexakte Abstrakta von ziemlich unbestimmtem Inhalt sind, finde ich es ratsam, ihren Gebrauch überall zu vermeiden, wo es geht. Ich halte es für klarer, an der Isoliertheit der ästhetischen Gefühle zwei Seiten zu unterscheiden, nämlich erstens ihre Losgelöstheit von den persönlichen Zwecken des ästhetischen Betrachters (die »Interesselosigkeit«) und zweitens ihre Freiheit von allen Zwecken überhaupt, d. h. von objektiven Zwecken (die »Unmittelbarkeit«). Bei der näheren Klarlegung und Begründung dieser Begriffe kommt man doch im Grunde auf dieselben Gesichtspunkte zurück, die auch für Kant bei der Unterscheidung des Schönen vom Angenehmen und Guten maßgebend sind. Vgl. Kant, Kritik der Urteilskraft 2—5.

man auch betrachtet, Einzelnes oder Allgemeines, Zusammenhangloses oder im Zusammenhang Stehendes — die Betrachtung darf nicht über das hinausgehen, was es zu betrachten gilt. Aber der Gegenstand der Betrachtung kann alles Beliebige sein. Die Hauptsache ist nur das Verweilen bei dem, was gelegentlich zum Gegenstand der ästhetischen Betrachtung gegeben ist. Th. Lipps drückt dies meiner Ansicht nach kurz und treffend aus, wenn er sagt: »Die ästhetische Betrachtung ist einfach die reine Betrachtung, nämlich eben desjenigen, um dessen Betrachtung es sich in einem gegebenen Falle handelt« [1]).

Es gibt nun noch andere Bestimmungen, die man den ästhetischen Gefühlen beziehungsweise den ästhetisch betrachteten Gegenständen ganz allgemein beilegt und die auch meistens einen guten Sinn haben. So spricht man z. B. sehr oft von der »Idealität« der ästhetischen Gefühle, ebenso wie von ihrer »Stofflosigkeit«, — oder eigentlich richtiger von der Stofflosigkeit der ästhetisch betrachteten Gegenstände. Es kann zur nachträglichen Begründung der hier vertretenen Auffassung von dem Wesen des ästhetischen Verhaltens dienen, wenn wir zeigen, wie diese Bestimmungen sich aus dem Wesen des ästhetischen Verhaltens in unserem Sinne ableiten lassen.

Wenn man die ästhetischen Gefühle »ideell« nennt im Gegensatz zu den Gefühlen des alltäglichen Lebens, die dann »real« heißen, so meint man damit ohne Zweifel, daß die ästhetischen Gefühle keine Wirkung auf den Verlauf unseres realen Lebens, d. h. auf unsere Taten und Handlungen haben, nämlich keine direkte, unmittelbare Wirkung. Sie bleiben sozusagen außerhalb des Kausalzusammenhanges des wirklichen Lebens, bilden ihre eigene Welt. Psychologisch genauer ausgedrückt bedeutet diese Idealität offenbar, daß die ästhetischen Gefühle nicht zu Willensimpulsen werden, wie es mit den gewöhnlichen Gefühlen der Fall zu sein pflegt. Die ästhetischen Gefühle sind willenlos — darauf kommt ihre Idealität im Grunde hinaus [2]). Volkelt spricht ja auch direkt von der »Willenlosigkeit im ästhetischen Verhalten« und widmet dieser Betrachtung ein besonderes Kapitel [3]).

[1]) Theodor Lipps, Ästhetik II, S. 36.

[2]) Vgl. z. B. Anna Tumarkin, Die Idealität der ästhetischen Gefühle. Zeitschr. f. Phil. u. phil. Kr. Bd. 125.

[3]) System der Ästhetik I, Kap. XII. Mit Recht macht Volkelt darauf aufmerksam, daß dieser Gesichtspunkt leicht übertrieben werden kann. Die ästhetischen Gefühle sind nicht willenlos im absoluten Sinne: sie haben nur keinen unmittelbaren Einfluß auf den Willen. Ich halte diese Beschränkung der Willenlosigkeit auf das richtige Maß auch deshalb für besonders wichtig, weil sonst der Zusammenhang des Ästhetischen und speziell der Kunst mit anderen Lebenswerten abgebrochen wird.

Warum müssen nun die ästhetischen Gefühle willenlos sein, warum können sie nicht zu Willensimpulsen werden und unmittelbar zu Taten führen? Ganz einfach deshalb, weil das ästhetische Verhalten ein Gefühlsverhalten ist, ein Verweilen bei dem Gefühlseindruck als solchem. Wer bei dem Gefühlseindruck stehen bleibt, sich darein versenkt, darüber nicht hinausgeht, dem können unmöglich seine Gefühle zugleich zu Willensimpulsen werden und ihn zu Taten führen, denn dann müßte er eben den Gefühlseindruck fahren lassen und zu etwas anderem übergehen — d. h. aufhören, sich ästhetisch zu verhalten.

Nicht ganz so unmittelbar, aber noch immerhin leicht genug verständlich folgt auch die Stofflosigkeit der ästhetisch betrachteten Gegenstände aus der eigenen Natur des ästhetischen Verhaltens, wenn man sie nämlich so auffaßt, wie hier vorgeschlagen wurde. Unter Stofflosigkeit verstehe ich zunächst ganz allgemein ausgedrückt den Umstand, daß die Gegenstände bei der ästhetischen Betrachtung nicht in ihrer naturgesetzlichen Vollständigkeit und in ihrem ganzen Bestimmungsreichtum hingenommen werden. Dies gilt besonders von Kunstwerken, aber auch von Naturerscheinungen. Wer z. B. eine Landschaft ästhetisch betrachtet, läßt vieles unberücksichtigt, was tatsächlich notwendigerweise zur Landschaft gehört. Die innere Bodenbeschaffenheit, die Art der Vegetation und ihre Bedingungen, die nähere geographische Formation, die Flächenausdehnung, die landwirtschaftliche Verwertbarkeit u. s. w. kümmern ihn gar nicht, oder brauchen ihn wenigstens nicht zu kümmern. Der ästhetisch Betrachtende sieht also von vielen Zügen und Seiten des naturgesetzlich gegebenen Gegenstandes vollständig ab.

Noch deutlicher ist dies den Kunstwerken gegenüber der Fall. In der Wirklichkeit haben wir ein Stück Leinwand vor uns, mit Farben bestrichen, aber wir sehen darin eine Landschaft. Ebenso gibt es in der Wirklichkeit auf der Bühne nur bemalte Kulissen, Papp- und Holzfiguren u. s. w., für uns gelten sie aber für Bäume, Lauben, Steine u. s. w. und machen auf uns den Eindruck, als hätten wir bald einen Garten, bald einen Rasenplatz, einen Wald, ein Meer oder dergleichen vor uns. Wir sehen also: die ästhetisch betrachteten Gegenstände sind nicht im naturgesetzlichen Sinne das, wofür wir sie nehmen. Sie machen nur den Eindruck, als wären sie das, wofür sie gelten, dieser Eindruck beruht aber — den Kunstwerken gegenüber in einem besonders hohen Grade — auf Schein. Die ästhetischen Gegenstände haben einen »Scheincharakter« — so kann man die Stofflosigkeit der ästhetischen Gegenstände auch ausdrücken. Dies hat ja auch vielfach Anlaß dazu gegeben, das Ästhetische bald auf Schein, bald auf Illusion oder »bewußte Selbsttäuschung«, bald auf Spiel zu gründen

und ausschließlich aus solchen Erscheinungen zu erklären — Versuche, die nicht befriedigend ausfallen können, weil sie eine sekundäre Folgeerscheinung des Ästhetischen zu ihrem Wesen erheben.

Als eine solche natürliche Folgeerscheinung erweist sich tatsächlich die Stofflosigkeit oder der Scheincharakter der ästhetisch betrachteten Gegenstände, wenn man das Wesen des ästhetischen Verhaltens in einem reinen Gefühlsverhalten erblickt. Da das ästhetische Verhalten ein Gefühlsverhalten ist, ein Verweilen und Stehenbleiben bei dem Gefühlswert der Erscheinungen, so ist es offenbar zunächst ein Verhalten nur zu einer bestimmten Seite der Erscheinung. Beim ästhetischen Verhalten kommt also nicht die ganze Erscheinung mit allen ihren Zügen und in ihrer naturgesetzlichen Vollständigkeit in Betracht, sondern in Betracht kommen nur diejenigen Seiten, die für die gefühlsmäßige Betrachtung von Wichtigkeit sind — oder noch genauer: nur diejenigen Züge, die für einen bestimmten Gefühlseindruck wichtig sind. Wer z. B. einen Menschen ästhetisch betrachtet, d. h. das Äußere dieses Menschen auf sich wirken läßt und bei diesem Gefühlseindruck verweilt, für den sind durchaus nicht alle tatsächlichen Züge, die das Äußere dieses Menschen aufweist, wichtig, ja nicht einmal vorhanden.

Für ihn sind nur diejenigen Züge wichtig, auf welchen der Gefühlseindruck beruht, den das Äußere dieses Menschen auf ihn gemacht hat. So ist es möglich, daß ein Maler ein Porträt malt oder ein Bildhauer eine Büste macht, die mit ihren wirklichen Originalen verglichen beide höchst unvollständig sind. Ganz abgesehen davon, daß weder aus dem Porträt noch aus der Büste die innere Struktur des betreffenden Menschen und seine wichtigsten Lebensprozesse: die Blutzirkulation, die Atmung u. s. w. ersichtlich werden, — auch äußerlich auffallende Seiten sind vollständig weggelassen: die Beine, ja der ganze untere Teil des Körpers fehlen vollständig, und das Porträt oder die Büste zeigt von dem ganzen Menschen eigentlich weiter nichts als den Kopf. Als Darstellung des menschlichen Körpers wäre ein solches Bild, beziehungsweise eine solche Büste, höchst mangelhaft. Aber als Kunstwerk kann es trotzdem vollkommen sein. Denn für den Künstler kam es nicht darauf an, den menschlichen Körper in seiner naturgesetzlichen Vollständigkeit darzustellen, er wollte nur den Gefühlswert veranschaulichen, den das Äußere eines bestimmten Menschen für ihn hatte. Und zur Veranschaulichung dieses Gefühlswertes können die von ihm gewählten Züge vollständig ausreichend sein.

Wer eine Erscheinung von einer bestimmten Seite betrachtet und dabei verweilen will, für den sind natürlich die übrigen Seiten der Erscheinung nicht wichtig, ja eigentlich im Augenblick nicht einmal vorhanden.

In Wirklichkeit ist demnach die Stofflosigkeit der ästhetisch betrachteten Gegenstände kein so unergründliches Wunder, wie es oft geschildert wird. Im Grunde beruht ja dieser Scheincharakter nur darauf, daß bei der ästhetischen Betrachtung die Aufmerksamkeit auf eine bestimmte Seite der Erscheinung — nämlich auf ihre Gefühlsseite — konzentriert wird. Aber etwas Ähnliches tut auch der Stratege bei der Betrachtung der Landschaft oder der Landwirt oder der Geolog, und eigentlich tritt derselbe Fall bei jeder Betrachtung ein. Nur der Umstand bleibt noch zu erklären, warum der Scheincharakter der ästhetisch betrachteten Gegenstände so auffallend, so viel stärker ist als bei irgend einer anderen Betrachtung. Dies kann auf zwei Gründen beruhen. Erstens darauf, wie viel Züge unberücksichtigt gelassen werden, d. h. wie weit die Konzentration getrieben wird; zweitens darauf, was für Züge unberücksichtigt bleiben. Nun ist es eine Tatsache, daß bei der ästhetischen Betrachtung — besonders in Bezug auf die Kunstwerke — die Konzentration oft sehr weit getrieben wird, weiter, als es vielleicht bei anderen Betrachtungsweisen geschieht. Aber viel wichtiger ist in dieser Beziehung der zweite Grund: die Beschaffenheit der außer acht bleibenden Züge. Wir wissen ja, daß der Wirklichkeitseindruck, den die Erscheinungen des realen Lebens auf uns machen, in erster Linie und am stärksten darauf beruht, daß sie miteinander und mit uns in Beziehungen stehen. Die Erscheinungen des realen Lebens werden so handgreiflich wirklich, weil sie ihre Ursachen haben und ihre Wirkungen ausüben, kurzum: Gelenke sind in dem großen Kausalzusammenhang der Dinge. Am unlöslichsten haftet ihr Wirklichkeitseindruck daran, daß sie auch speziell mit uns in Beziehungen treten, Willensimpulse in uns hervorrufen und unseren Tätigkeitsdrang herausfordern, indem sie diesem Tätigkeitsdrang teils Ziele setzen, teils Hindernisse in den Weg stellen. Erst als handelnd, mit den Dingen ringend, an ihnen unsere Kraft messend und gegen sie unseren Willen richtend gewinnen wir den starken, handgreiflichen Eindruck von ihrer Realität und zugleich von ihrer Stofferfülltheit. Nun haben wir aber im Vorangehenden schon des öfteren gesehen, daß bei der ästhetischen Betrachtung in erster Linie von diesen Seiten der Erscheinungen, auf denen ihr Wirklichkeitseindruck hauptsächlich beruht, abgesehen wird. Daraus erklärt sich, warum die Beschränkung auf bestimmte Seiten der Erscheinung, die doch auch bei anderen Betrachtungsweisen eine Rolle spielt, gerade bei der ästhetischen Betrachtung den Gegenständen einen so entschiedenen Scheincharakter und einen so starken Eindruck von Stofflosigkeit verleiht.

Doch wird dieser Scheincharakter des Ästhetischen meiner Ansicht

nach oft allzu stark betont. Einer solchen Übertreibung machen sich zuallererst diejenigen schuldig, die das ganze Wesen der Kunst und des Ästhetischen überhaupt auf Schein, Illusion, bewußte Selbsttäuschung, Spiel und dergleichen zurückführen wollen. Gegen solche Einseitigkeiten muß man geltend machen, daß der Scheincharakter nicht das Wesen des Ästhetischen ausdrückt, sondern nur eine Folgeerscheinung ist, wie gezeigt wurde. Auch ist das Ästhetische nicht Schein in dem Sinne, daß wir es beim ästhetischen Verhalten mit etwas Unwirklichem zu tun hätten. Wir haben dabei wohl mit etwas Wirklichem zu schaffen, aber nur mit einer Seite des Wirklichen, und zwar gerade mit derjenigen Seite, mit der der Wirklichkeitseindruck der Erscheinungen am wenigsten verknüpft ist, nämlich mit der Gefühlsseite. Darin besteht der Scheincharakter der ästhetisch betrachteten Gegenstände. Er ist also im Grunde weiter nichts als ein schwächerer Wirklichkeitseindruck.

Man könnte die Erklärung des Scheincharakters noch weiter führen und sagen: letzten Endes beruht er auf der subjektiven Natur des Gefühls. Das ästhetische Verhalten ist ein Verweilen bei dem Gefühlswerte der Erscheinungen. Das Gefühl ist aber die subjektivste Seite unseres geistigen Wesens: es sagt eigentlich direkt nichts von den Erscheinungen, sondern nur von uns. Es sagt nur, wie die Erscheinungen uns affizieren, nicht wie sie sind, es gibt ihren unmittelbaren Wert für uns an und ist somit nur ein Echo der Erscheinungen in uns. Wer nun die Erscheinungen von ihrer Gefühlsseite nimmt, bei ihrem unmittelbaren Gefühlswert stehen bleibt, der läßt also eigentlich das Was der Erscheinungen, ihre Substanz, ihren Inhalt aus dem Auge.

Eine allzu starke Betonung des Scheincharakters muß auch besonders deshalb energisch bekämpft werden, weil sie eine ernste Gefahr in sich birgt. Es liegt dabei die Gefahr nahe, das ästhetische Verhalten geradezu mit Phantasterei, ja sogar mit einem Traumzustand zu identifizieren, daraus eine reine Spielerei zu machen und die ästhetische Tätigkeit und insbesondere die Kunst dadurch aus dem Zusammenhang der ernsten Lebenswerte zu entfernen. Auch ohne daß man direkt das Wesen des Ästhetischen im Schein, Spiel und dergleichen erblickt, kann diese Gefahr nahe gerückt werden schon dadurch, daß der Scheincharakter in einen allzu schroffen Gegensatz zum Wirklichen gesetzt wird und somit die Relativität des Scheins und sein richtiger psychologischer Kern darüber in Vergessenheit gerät. Hiergegen ist zu betonen, daß wir es im Grunde doch auch beim ästhetischen Verhalten mit etwas Wirklichem, wenn auch zunächst nur mit einer Seite des Wirklichen zu tun haben, daß dieses Verhalten kein müßiges Spiel mit leeren Phantomen ist, sondern eine ernste,

menschenwürdige Beschäftigung mit dem wirklich Seienden darstellt, eine Beschäftigung, die notwendigerweise zur Entfaltung voller Menschheit gehört und einen ernsten Wert für das Menschenleben hat.

Ich möchte hier noch kurz auf eins hinweisen, was allerdings in keinem unmittelbaren Zusammenhang mit unserem Gegenstand steht: auf das Verhältnis der Kunst zur Moral, oder besser: auf das Verhältnis des ästhetischen Verhaltens zum ethischen Verhalten. Die Prinzipienfrage selbst erörtere ich hier natürlich nicht, und ich brauche es umsoweniger zu tun, da ich sie in der hier schon einmal erwähnten früheren Schrift ziemlich ausführlich behandelt habe [1]). Es gibt aber in diesem Verhältnis einen Punkt, den ich hier berühren möchte. Es ist die Frage, wie das ästhetische Verhalten sich zu dem Geschlechtlichen im rein physischen Sinne und überhaupt zu dem Animalischen zu stellen habe. Nun ist hier schon früher hervorgehoben: alles was da ist, kann prinzipiell ästhetisch betrachtet werden, d. h. von vornherein sind keine Schranken zu errichten. Freilich wurde sogleich hinzugefügt: alles ist nicht in gleichem Maße zum Gegenstand ästhetischer Betrachtung geeignet. Ebenso können wir vom ethischen Standpunkt aus als unanfechtbares Prinzip die Behauptung aufstellen: kein Stoff als solcher macht ein Kunstwerk oder das ästhetische Verhalten unmoralisch, schon deshalb nicht, weil das Moralische und Unmoralische nicht in den Dingen und Erscheinungen liegt, sondern in der menschlichen Willensrichtung. Trotzdem bleibt es eine Tatsache, wie sehr man sich dagegen auch sträuben mag, daß es moralisch gesunden Menschen schwer fällt, sich dem direkt Animalischen und Abstoßenden gegenüber ästhetisch zu verhalten, und ebenso auch, daß ähnliche Erscheinungen als solche zum Gegenstand künstlerischer Behandlung schwerlich geeignet sind. Wie ist dieses Problem zu lösen? Mir scheint, daß die hier zum Ausdruck gebrachte Auffassung von den ästhetischen Gefühlen und vom Wesen des ästhetischen Verhaltens im stande ist, ohne Schwierigkeit diesen scheinbaren Widerspruch aufzuheben.

Das ästhetische Verhalten ist für uns ein Verweilen bei dem Gefühlseindruck der Erscheinungen. Wenn nun aber die Erscheinung rein animalischer Natur ist, abstoßend und ekelerregend auf das Gefühlsleben wirkt, dann ist es ja doch ganz natürlich, daß ein Verweilen bei dem Gefühlseindruck einer solchen Erscheinung nicht leicht zu stande kommen kann, ja an und für sich beinahe zur Unmöglichkeit wird. Man kann bei unlustvollen Eindrücken anderer Art ganz gut verweilen, denn nicht jede Unlust wirkt abstoßend. Man

[1]) Versuch einer Stellungnahme zu den Hauptfragen der Kunstphilosophie. Kap. V.

kann sich in seine Trauer versenken und sich auch zu den leidvollsten eigenen und fremden Erlebnissen, die tiefe Wunden ins Herz geschlagen haben, ästhetisch verhalten, d. h. bei ihrem reinen Gefühlswert verweilen. Alles dies hat auch einen Sinn und eine Bedeutung. Denn das ästhetische Verhalten ist kein Jagen nach Genuß und nach unmittelbarer Lust; seine Bedeutung liegt keineswegs in dem Genuß, den es gelegentlich auch gewähren kann. Gering wäre sein Wert im Menschenleben, wenn seine Bedeutung darin bestünde. Beim ästhetischen Verhalten und durch dasselbe wird uns die Bedeutung des Daseins und seiner Erscheinungen in Gefühlswerten offenbar, die Bedeutung der düsteren Seiten des Daseins ebensogut wie die der erfreulichen. Deshalb können auch die Gefühlswerte, die beim ästhetischen Verhalten erlebt werden, sowohl Unlust- wie Lustwerte sein, ja sie müssen es sein. Aber in beiden Fällen sind sie für uns Exponenten für die Bedeutung gewisser Seiten oder gewisser Erscheinungen des Daseins, und zwar die unmittelbarsten Exponenten. Weil die Bedeutung des ästhetischen Verhaltens diese ist, weil sie jenseits des vermeinten ästhetischen Genusses liegt, deshalb erfüllt auch das Verweilen beim unlustvollen Gefühlswert die Aufgabe des ästhetischen Verhaltens und ist zur Erfüllung dieser Aufgabe notwendig. Aber das Verharren beim direkt abstoßenden Gefühlseindruck bedeutet schon an und für sich eine widerspruchsvolle Forderung. Man kann nicht da verweilen, wo man abgestoßen wird. Auch fordert die Erfüllung der Aufgabe des ästhetischen Verhaltens ein solches Verbleiben nicht. Denn den Gefühlswert einer abstoßenden Erscheinung erfährt man schon, wenn man versucht, sich ihr zu nähern. Dementsprechend ist auch die richtige Behandlung des direkt Animalischen und Abstoßenden in der Kunst: es wird nicht ausführlich geschildert, sondern nur angedeutet. In diesem Sinne kann man sagen, daß auch das Animalische und Abstoßende doch wiederum künstlerisch behandelt werden kann und daß somit die künstlerische Stoffwahl keiner absoluten Beschränkung unterworfen ist, nur muß die Behandlung der eigenen Natur des Stoffes entsprechend in diesem Falle eine etwas andere sein als den übrigen Stoffen gegenüber.

Nun ist noch zu bemerken, daß auch vom ethischen Gesichtspunkt aus gerade das Verweilen beim direkt Animalischen, beim rein Geschlechtlichen u. s. w. zu verurteilen ist, weil es ein Zeichen moralisch krankhafter Phantasie- und Gefühlsrichtung ist. So wird auch vom moralischen Standpunkt aus das ästhetische Verhalten zum direkt Animalischen bedenklich, und wir finden hier einen Punkt, wo die ästhetische und ethische Forderung zusammengehen, so unabhängig voneinander sie auch sonst sind. Aber letzten Endes folgen doch die

Einschränkungen, denen die ästhetische Behandlung des Animalischen und Abstoßenden unterworfen ist, aus der eigenen Natur des ästhetischen Verhaltens; die ethischen Gründe schließen sich ihnen nur noch an und geben ihnen mehr Nachdruck.

* * *

Man könnte nun, von den ästhetischen Gefühlen ausgehend, die wichtigsten Prinzipienfragen in die Behandlung hineinziehen und so schließlich zu einer systematischen Erörterung diesbezüglicher Fragen gelangen. Eine solche Absicht lag hier nicht vor. Hier sollte nur ein kleiner Beitrag zur Psychologie der ästhetischen Gefühle geliefert werden. Es galt die allgemein herrschende Auffassung von der Natur der ästhetischen Gefühle und besonders von ihrer Stellung in unserem Gefühlsleben nach gewissen Richtungen hin zu prüfen und aufzuklären. Was zu diesem Zweck ausgeführt wurde, soll hier noch einmal kurz zusammengefaßt werden.

Die hergebrachte Meinung, welche die ästhetischen Gefühle zunächst mit den logischen, ethischen und religiösen Gefühlen koordiniert und voraussetzt, die ästhetischen Gefühle seien durch ähnliche Unterscheidungsgründe von den übrigen Gefühlen abzugrenzen, wie diese unter sich gesondert sind, ist unhaltbar und irreführend. Die ästhetischen Gefühle lassen sich erstens nicht durch ihre Eigenart als Gefühle (d. h. durch ihre Intensität, Dauer und Qualität) von den anderen Gefühlen trennen. Dies ist zwar auch den anderen ideellen Gefühlen gegenüber nicht der Fall, und soweit befinden sich die ästhetischen Gefühle mit ihnen in der gleichen Lage. Aber die logischen, ethischen und religiösen Gefühle unterscheiden sich voneinander und von den übrigen Gefühlen durch den Erkenntnisinhalt, an dem sie haften. Bei den ästhetischen Gefühlen liegt es anders. Alle möglichen Erkenntnisinhalte können ästhetische Gefühle auslösen. Der handgreiflichste Beweis dafür ist der Umstand, daß prinzipiell alles Seiende künstlerisch behandelt werden kann. Was aber künstlerisch behandelt werden kann, muß ästhetisch zu betrachten und im stande sein, ästhetische Gefühle auszulösen.

Die ästhetischen Gefühle unterscheiden sich von den übrigen Gefühlen nicht durch das, was betrachtet wird, sondern dadurch, wie betrachtet wird, d. h. durch die Stellung des Betrachtenden zu dem Betrachteten. Die eigenartige Stellung zu dem Betrachteten, welcher die ästhetischen Gefühle ihre Entstehung verdanken, heißt das ästhetische Verhalten. Und das ästhetische Verhalten ist im Grunde ein Gefühlsverhalten. Ästhetisch verhalten wir uns dann, wenn wir die Erscheinungen als solche betrachten, sie als solche auf uns, d. h. auf

unser Gefühlsleben, wirken lassen und bei dieser Wirkung verweilen. Und die Gefühle, die eine solche Betrachtung in uns auslöst, sind nun eben ästhetische Gefühle.

Aus der eigenen Natur des ästhetischen Verhaltens wird ersichtlich, wie verkehrt die Rede von dem ausschließlichen Lustcharakter der ästhetischen Betrachtung ist. Wir dürfen davon absehen, ob die Erscheinungen uns vorwiegend lustvoll oder vorwiegend unlustvoll berühren, denn unser Verhalten ihnen gegenüber ist ästhetisch, sobald wir sie nur als solche in ihrer Reinheit betrachten und bei ihrem Gefühlseindruck stehen bleiben. Ferner hat sich gezeigt, daß diese Auffassung vom Wesen des ästhetischen Verhaltens und von der Natur und Stellung der ästhetischen Gefühle im stande ist, die Interesselosigkeit, Unmittelbarkeit, Stofflosigkeit der ästhetischen Gefühle und manche andere mit den ästhetischen Gefühlen im Zusammenhang stehende Probleme leicht und natürlich zu erklären. Somit erweist sich diese Auffassung in ihren Konsequenzen als fruchtbar. Die Fruchtbarkeit indessen ist der letzte und entscheidende Beweis für die Richtigkeit einer Theorie. Denn daß eine Ansicht »richtig« ist, was kann es im Grunde anderes bedeuten, als daß sie sich bewährt, im stande ist, Dunkles klar und bisher Unverstandenes begreiflich zu machen?

XI.

Beiträge zur Psychologie des Kunstschaffens.

Von

Josef Klemens Kreibig.

1.

Eine Unzahl von Dingen kommt uns täglich zu Gesicht, die wir beim besten Willen nicht selbst verfertigen könnten — nicht einmal im Gedanken, da uns das Verfahren der Herstellung unbekannt ist. Trotzdem staunen wir weder die Dinge noch ihre Erzeuger an. Wir hegen eben die sichere Meinung, daß jeder Durchschnittsmensch, gute Anleitung und entsprechende Übungszeit vorausgesetzt, so weit gebracht werden könne, um derlei Gegenstände in gewohnter Güte zu produzieren.

Anders bei Werken der Kunst. Sie ergreifen uns nicht nur an sich durch ihre Eigenart und Vollendung, sondern flößen uns auch, wenn wir nach ihrem Zustandekommen fragen, eine charakteristische Verwunderung ein. Das spontane Finden des wirksamen Inhalts, das Bilden und Ausgestalten dieses Stoffes, das feinsinnige Zusammenpassen der Glieder zur Gestalt des ästhetischen Ganzen — alles das beruht auf Fähigkeiten, bezüglich derer wir das bestimmte Bewußtsein haben, daß sie nicht eigentlich erlernbar sind und im wesentlichen auf eine Anlage einzelner begnadeter Menschen zurückgehen. Diese Einsicht ist übrigens nur ästhetisch Gebildeten zugänglich. So wenig der Wilde an einem Theodoliten etwas Bewundernswertes findet, so wenig begreift der typische Philister die Größe im Aufbau einer Symphonie. Wir lesen ja, daß selbst ein Marius, also ein Genie besonderer Art, seinen Soldaten bei der Bergung der Beute drohte, sie müßten die etwa zerschlagenen griechischen Statuen ersetzen. Umso eifriger sind die Psychologen und Ästhetiker seit zwei Jahrtausenden bemüht, das innere Wesen des Kunstschaffens begreiflich zu machen, wobei sie mit Vorliebe solche Berichte zu Rate ziehen, welche die zur Auskunft Berufensten, die Künstler selbst, uns geliefert haben. Trotz des ungeheuren Anwachsens des Urteilsmateriales zeigen aber die Lehren der Theoretiker und nicht minder die der Praktiker in Kunstsachen

bis zum heutigen Tage eine überraschende Uneinigkeit, und nur mit Hilfe weitgreifender historisch vergleichender Untersuchungen gelingt es, aus diesem Wirrsal drei Grundtypen von Lehren über den Kern des künstlerischen Produzierens herauszuheben und deutlich zu formulieren. Wir wollen diese Grundtypen durch die Schlagworte Intuitionstheorie, Phantasietheorie und Theorie der logischen Funktion festhalten und zunächst rein berichtend zur Darstellung bringen.

2.

Die Anhänger der Intuitionstheorie in ihrer älteren Form verlegen das Wesen des Kunstschaffens in einen abnormen Zustand mystischen Schauens, an das sich die sinnfällige Fixierung der erlebten Bilder fast unvermittelt anknüpft. Der Künstler schafft wie im Traume und unter tiefer, dem Wahnsinn vergleichbarer Erregung. Unbewußt und unfreiwillig gestalten sich in ihm die schönen Bilder, Tonfolgen, Gedanken zu Werken mit innerer Vollkommenheit. Weder die planmäßig arbeitende Phantasie noch das klare diskursive Denken haben wesentlichen Anteil an diesen Akten. Was sich jener geistigen Anschauung, der Intuition, darbietet, kann nicht durch fleißiges Suchen und Prüfen gefunden, sondern nur im Wege unmittelbarer Eingebung, der Inspiration, zum geistigen Besitz werden. Der wunderbare Charakter dieser Eingebung berechtigt uns, sie als eine gleichsam göttliche zu bezeichnen, und es ist mehr als eine rhetorische Verzierung, wenn die Dichter und bildenden Künstler zu Beginn ihrer Tätigkeit die Musen zum Beistand anrufen. Die Stimmung des Alltags und die Helligkeit der berechnenden Vernunft dagegen müssen unerbittlich jenen ekstatischen Rausch, aus dem das Kunstwerk geboren wird, zerstören.

Die hiermit angedeutete Lehre vom Kunstschaffen kann sich auf gewichtige Zeugnisse berufen. Plato, Philosoph und Künstler in einem, schildert uns im Dialog Jon die schöpferische Tätigkeit des Lyrikers und Dramatikers mit folgenden Worten:

»Alle guten Dichter von Heldengesängen schaffen nicht durch Kunst, sondern als Begeisterte und Besessene ihre schönen Gedichte, und ebenso die guten Liederdichter; denn wie die von korybantischer Wut Befallenen nicht bei Besinnung tanzen, so verfassen auch die Liederdichter nicht bei klarem Verstand diese schönen Lieder . . .

Der Dichter ist ein leichtes, beflügeltes und heiliges Wesen, und nicht eher im stande zu dichten, als bis er begeistert und von Sinnen ist und die Vernunft nicht mehr in ihm weilt; solange aber ein Mensch noch im Besitz der Vernunft ist, mangelt ihm die Fähigkeit zu

dichten und zu weissagen« [1]). Von Äschylos, Euripides und Ovid wird ausdrücklich berichtet, daß ihr Dichten in einer rauschähnlichen Erregung erfolgte — ein psychologisch nur unvollkommen erklärbarer Zustand, der eigentlich bis zum heutigen Tage den meisten als die Grundlage genialer Schöpfertätigkeit gilt. Selbst der aller schwärmerischen Übertreibung abholde Kant [2]) verlegt den zentralen Akt des Schaffens in der schönen Kunst, die ihm als die Kunst des Genies gilt, ins Unbewußte, wenn er ausdrücklich sagt, »daß der Urheber eines Produkts, welches er seinem Genie verdankt, selbst nicht weiß, wie sich in ihm die Ideen dazu herbeifinden, auch es nicht in seiner Gewalt hat, dergleichen nach Belieben oder planmäßig auszudenken und anderen in solchen Vorschriften mitzuteilen, die sie in den Stand setzen, gleichmäßige Produkte hervorzubringen« [3]). Damit stimmt recht wohl ein Bekenntnis Mozarts, der an einen Gönner schreibt: »Alles das Finden und Machen geht in mir nur wie in einem schönstarken Traum vor« [4]). Noch drastischer drückt sich Jean Paul aus, wenn er das künstlerische Genie einen »Nachtwandler« nennt, »der im Schlafe zu Höhen klimmt, die er wach nicht erreichen würde« [5]).

Die soeben mitgeteilten charakteristischen Aussprüche von Philosophen und Künstlern zeigen uns deutlich, daß der Intuitionstheorie nicht nur große Verbreitung zukommt, sondern auch Anhänger von hervorragender Bedeutung zur Seite stehen.

3.

Dafür kann die zweite Ansicht vom Wesen des Kunstschaffens, derzufolge dieses in einer Leistung der bewußten Phantasie besteht, die Übereinstimmung mit der sonstigen psychologischen Erfahrung und den Verzicht auf geheimnisvolle Erklärungsgründe als Stützen anrufen.

Die Vertreter der Phantasietheorie behaupten: das Produzieren des Künstlers ist nur eine höhere (nämlich kompliziertere und weitergreifende) Äußerungsweise der von uns im täglichen Leben fortwäh-

[1]) Plato, W. W. Ausgabe Engelmann, 11. Bd., Leipzig 1851, S. 23 f.

[2]) Kant steht sogar nicht an, die »gewisse Kühnheit im Ausdrucke und überhaupt manche Abweichung von der gemeinen Regel«, wie sie sich das Genie erlaubt, für einen »Fehler« zu erklären, »den man wegzuschaffen suchen muß.« Krit. d. Urteilskraft § 49 letzter Absatz.

[3]) Krit. d. Urteilskraft § 46 letzter Absatz.

[4]) Mozarts Brief an Baron, besprochen bei O. Jahn, Mozart, Leipzig 1858, III, 505, auch ausgeführt bei Brentano, Das Genie, Leipzig 1892, S. 8.

[5]) Eine ins einzelne gehende, überaus anziehende Schilderung des ekstatischen Zustandes bei der ersten Gestaltung eines Dramas verdanken wir Grillparzers Selbstbiographie. W. W. Ausgabe Cotta, 1879, 10. Bd., S. 65 f.

rend verwendeten Phantasiefunktion; was den Künstler vor dem Normalmenschen auszeichnet, ist nicht die intellektuelle Anschauung noch auch die Bewußtlosigkeit seines Vorstellens und Verknüpfens, sondern die Lebhaftigkeit und Vielseitigkeit dieser Aktivität. Alles, was zur sinnlich-wahrnehmbaren Darstellung des phantasierten Stoffes erforderlich ist, gehört aber zur erlernbaren Technik des betreffenden Kunstgebietes. Das Arbeiten des Dichters, Malers, Bildhauers, Musikers erscheint uns nur deshalb rätselhaft, weil wir nicht selbst über jenen Grad von Lebendigkeit und Fülle im bewußten Phantasiegetriebe verfügen. Die verstärkte anschauliche Bestimmtheit der Bilder im Künstlergeiste macht es erklärlich, wenn der Dichter oder Maler seine Gestalten wie fremde, selbständige Personen und Dinge sich gegenüber findet, obwohl sie nur seine eigenen Gedanken sind. Und der Reichtum der Elemente und Verbindungen täuscht uns den Schein vor, als ob zu ihrer Verwertung ein Vermögen, das nur einzelnen privilegierten Menschen eignet, oder eine übernatürliche Verfassung des Seelenlebens gehöre. Die Anhänger der Phantasiethese weisen ferner nachdrücklich darauf hin, daß auch das gewaltigste Genie niemals neue Farben oder Töne, aber auch nicht neue Gefühle oder Leidenschaften ersinnen könne, sondern lediglich die vollbewußte Verknüpfung der bekannten Bestandteile zu wohlgefälligen Komplexen vollziehe.

Die Stimmen, die sich zu diesen Anschauungen bekennen, haben kaum geringere autoritative Bedeutung, als die für die erste Theorie angeführten.

Gustav Theodor Fechner faßt die in verschiedenen Varianten von Solger, Weiße, Wilhelm von Humboldt, Hettner und Köstlin vertretene Lehre von der Phantasie als Quelle des Schönen in folgende Sätze zusammen: »Das schöpferisch gestaltende Vermögen des Geistes heißt Phantasie. Von diesem Vermögen hängt faktisch die Schöpfung alles Kunstschönen ab. Man braucht aber den Begriff der menschlichen Phantasie bloß zu verallgemeinern und zu erhöhen, um auch von einer göttlichen Phantasie sprechen zu können, welche sich in Schöpfung und Ausgestaltung einer geordneten Welt in einer höheren Weise betätigt hat, als der Künstler sich in Schöpfung und Ausgestaltung seiner erscheinlichen Einzelwerke betätigt.... Hiernach ist die Schöpfung alles Schönen von Grund aus bis zur höchsten Spitze und weitesten Umfassung ein Werk der Phantasie« [1]).

Wenn wir Fechner hiermit als Wortführer zahlreicher Philosophen angerufen haben, so können wir auch aus der Mitte der Künstler

[1]) Fechner, Vorschule der Ästhetik, Leipzig 1876, II, 156 ff. Allerdings findet Fechner das Zurückgehen bis zu den Gefühlen der Lust und Unlust für notwendig, um der Phantasieästhetik eine unzweideutige Grundlage zu sichern.

selbst einen Gewährsmann nennen, der uns über das Schalten der Phantasie beim Entstehen des Kunstwerks Kunde gibt. Kein Geringerer als Goethe schildert uns, wie eine übermächtig lebendige Phantasie die Bilder fast zu fremden realen Wesen objektiviert. In der Zueignung zum ersten Teile des Faust lesen wir:

Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten!
Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt,
Versuch ich wohl, euch diesmal festzuhalten?
Fühl' ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?
Ihr drängt euch zu! Nun gut, so mögt ihr walten,
Wie ihr aus Dunst und Nebel um mich steigt;
Mein Busen fühlt sich jugendlich erschüttert
Vom Zauberhauch, der euren Zug umwittert.

In unvergleichlich meisterhafter Weise findet in diesen Dichterworten die Psychologie des Waltens der schaffenden Phantasie ihren poetischen Ausdruck. Wie alles Phantasieren, so knüpft auch dieses an bestimmte Elemente der Erinnerung an, entwickelt die Ansätze zu reicheren Gebilden, welche zunächst freilich noch in Form und Inhalt verschwommen bleiben. Während dieser Funktion verengert sich der Lichtkreis der Aufmerksamkeit, die Umwelt mit ihren zerstreuenden Einflüssen tritt völlig zurück, und eine tiefe Erschütterung des Gemüts, die Begleiterscheinung fruchtbarster geistiger Verfassung, nimmt den Künstler gefangen. — Es sei gleich an dieser Stelle bemerkt, daß Goethe das vollbewußte Verknüpfen der Phantasiebilder keineswegs als ausreichenden Ausdruck für den Schaffensprozeß annimmt, sondern das Vorangehen und Mitwirken unbewußter Teilvorgänge für wesentlich hält. Die Partei der Phantasietheoretiker darf daher Goethe nur unter bedeutenden Einschränkungen zu den Ihren zählen.

So viel ist gewiß: die neuzeitlichen Künstler, soweit sie über ihr Tun reflektieren, und mit ihnen die Psychologen der Gegenwart, berufen sich in der überwiegenden Mehrzahl nicht auf das Wunder eines Sondervermögens unmittelbarer intellektueller Anschauung, sondern auf die außergewöhnliche Energie und Bilderfülle der produktiven Phantasie; sie stimmen aber darin mit den Intuitionisten überein, daß dieser psychische Vorteil in einer angeborenen Anlage Einzelner bestehe, die durch Lehren und Lernen nicht vermittelt werden könne. Auch darin sind viele der bisher in Betracht gezogenen Kunsttheoretiker einig, daß der kalt berechnenden, diskursiven Vernunft kein Anteil, oder doch nur ein nebensächlicher, am eigentlichen Schaffen ästhetischer Gebilde zukomme; was der Künstler an kritischen Urteilen und schulgerechten Schlüssen anzuwenden nötig habe, gehöre nicht zum Wesen des Schöpfungsvorganges, sondern höchstens zur Technik der Darstellung.

4.

Hier aber liegt der Punkt, an dem die dritte Richtung des Erklärens der ästhetischen Produktion anknüpft. Es hat nämlich in neuerer Zeit nicht an Autoren gefehlt, welche behaupteten, daß die Schilderungen der älteren Ästhetiker und Künstler auf absichtlich erfundene oder der Selbsttäuschung entsprungene Fabeln zurückgingen. Kunstwerke werden weder aus einer halb pathologischen Exaltation noch aus einem ziellosen Spiel der Phantasie heraus erzeugt, sondern wie alle anderen Leistungen des Menschenhirns im Wege logisch korrekter Urteile und Schlußketten aufgebaut. Der Künstler zeichnet sich vor dem Nichtkünstler außer durch bestimmte äußerliche Fertigkeiten nur durch einen scharfen Verstand aus, der ihn befähigt, aus der Reihe der gebotenen Möglichkeiten die richtigsten Mittel zur Erzielung einer lebhaften Gemütsbewegung im genießenden Leser, Zuschauer oder Zuhörer zu wählen. Dieser kritisch arbeitende Scharfsinn, der zum größeren Teile angeboren, zum kleineren durch Übung erworben ist, kann mit einer gewissen Einseitigkeit des Interesses verbunden sein, doch ist er jedenfalls die einzige Quelle des Kunstschaffens, und die Heranziehung weiterer Faktoren zur Erklärung bedeutet Geheimniskrämerei oder ein Mittel, sich interessant zu machen.

Ein Beispiel dafür, wie im Sinne dieser Auffassung ein ästhetisch wirksames Werk entsteht, werden wir sogleich liefern. Vorerst sei bemerkt, daß viele philosophisch gebildete Ästhetiker und Künstler in der Tat die genaue Kenntnis der Arbeitsregeln und das fein abwägende Wählen der passendsten Mittel für eine Hauptsache unter den Fähigkeiten des großen Künstlers erklären. Darauf zielen wohl die nachdrücklichen Hinweise Schillers und Jean Pauls, daß »Besonnenheit« zum ästhetischen Schaffen unerläßlich sei, die Behauptungen Reynolds, Helvetius', Fr. A. Wolfs und Bonnets über den Wert des Fleißes und der Geduld, die Charakteristiken des Genies bei Chr. Wolff und seiner Schule. Und daß echte Kunstwerke mindestens auch auf dem Wege kritischen Denkens erzeugbar sind, scheint die vielzitierte Klage Lessings in seiner Hamburgischen Dramaturgie zu beweisen: »Was in den neueren (Werken) Erträgliches ist, davon bin ich mir sehr bewußt, daß ich es einzig und allein der Kritik zu verdanken habe. Ich fühlte die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft sich emporarbeitet, durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen aufschießt, ich muß alles durch Druckwerk und Röhren aus mir herauspressen.... Ich bin daher immer beschämt und verdrießlich geworden, wenn ich zum Nachteil der Kritik etwas las oder hörte. Sie soll das Genie ersticken: und ich schmeichelte mir, etwas von

ihr zu erhalten, was dem Genie sehr nahe kommt.« Endlich fügt Lessing selbstquälerisch hinzu: »Ich bin ein Lahmer, den eine Schmähschrift auf die Krücke unmöglich erbauen kann[1].« Danach wäre freilich das Dichten mit alleiniger Hilfe kritischer Berechnung nur ein mühseliger Seitenweg, den das begnadete Genie nicht zu durchstolpern brauchte.

Wir besitzen aber einen wahren, im vollen Wortsinne genialen Poeten, der das, was Lessing nur als Krücke bezeichnet, für das einzige und ausschließliche Fundament der ästhetischen Produktion zu erklären wagt, es ist Edgar Allan Poe. Dieser glänzende Erzähler, der uns zugleich fein empfundene lyrische Gedichte geschenkt hat, fand sich in seiner besten Zeit bestimmt, eine Abhandlung über das Kunstschaffen, und zwar speziell über das Dichten, zu publizieren, in der er mit erstaunlicher Geschicklichkeit nachzuweisen sucht, daß poetische Erzeugnisse vom Anfang bis zum Ende mit Hilfe nüchterner logischer Schlüsse (namentlich solcher der kritischen Auslese) zu stande kommen. Der Inhalt jener Abhandlung, welche »*Philosophy of Composition*« betitelt ist[2]), erscheint von großem sachlichen Interesse, so daß ein näheres Eingehen darauf wohl die Mühe verlohnen dürfte.

Poe beginnt seine Erörterung mit der charakteristischen Auslassung: »Den meisten Autoren, und ganz besonders den Dichtern ist es angenehmer, wenn man von ihnen glaubt, sie arbeiten in einer Art schönen Wahnsinns — in ekstatischer Intuition — und sie schaudern bei dem Gedanken, das Publikum einen Blick auf die Szene ihres Schaffens tun zu lassen ... kurz auf die Räder und Riemen, die Leitern und Falltreppen, die Vorrichtungen zum Kulissenschieben und all die tausend Dinge, die der Autor bei der Arbeit nötig hat.« Wie nun wirklich das Dichten sich vollzieht, unternimmt Poe an seiner berühmtesten lyrischen Leistung, dem »Raben«, aufzuzeigen. Er will dartun, »daß nichts in diesem Gedichte dem Zufall oder der Intuition zuzuschreiben ist, und daß das Werk mit der Genauigkeit und starren Logik eines mathematischen Problems Schritt für Schritt entstand«.

Diese Entstehung schildert er nun folgendermaßen: Die eigentlich erste Frage, nachdem die Absicht ein Gedicht zu schreiben gefaßt war, ging dahin, wie groß dasselbe sein solle. Da notwendigerweise alle tiefen psychischen Erregungen des Lesers kurz sind, so mußte die gesamte Dichtung auf einen einzigen wirksamen Hauptpunkt ge-

[1]) Lessing, Hamb. Dramat. W. W. Ausgabe Göschen, 3. Bd., S. 342, ferner die Stelle über Genie und Regel, ebenda S. 327 f.

[2]) Die Abhandlung ist auch deutsch erschienen und zwar in den gesammelten Werken Poes, übersetzt von Moeller-Bruck, Minden i. W. 1902, II. Bd., S. 81 f. Das analysierte Gedicht findet sich auf S. 33 ff.

richtet und in der Länge auf etwa 100 Verse angelegt werden (es wurden in der Tat 108 Verse). Nun galt es, einen fesselnden Grundgedanken und passenden Ton festzustellen. Der Erfahrung des Autors entsprechend, kommt nun die Schönheit »in der Trauer zum gesteigertsten Ausdruck«. Auch der wünschenswerte artistische Reiz ergab sich leicht durch Verwertung empirischer Regeln, nämlich im Refrain. Der Refrain mußte kurz, möglichst ein Wort, schwer, breit, sonor, mit dem Vokale o und dem Konsonanten r ausgestattet sein, welchen Bedingungen von allen versuchten Worten nur das melancholische »*nevermore*« (nimmermehr) entsprach. Wer sollte dieses Wort wiederholt aussprechen: ein Mensch, nein; ein abgerichtetes Tier, gut; welches Tier, ein Papagei, ein Rabe? Ein Rabe paßte am besten, als Vogel der bösen Vorbedeutungen. Und welcher erschütterndste Anlaß konnte gewählt werden für die Hauptstelle mit dem Ausruf »nimmermehr«? Offenbar der Anlaß einer Erinnerung an Tote, und zwar verbürgt den meisten Effekt die Erinnerung an eine tote Geliebte. Nun hatte also der Dichter zwei Ideen zu verbinden, einen Liebenden, der die verstorbene Geliebte beweint, und einen Raben, der unaufhörlich das Wort »nimmermehr« wiederholt und zwar mit immer qualvollerer Wirkung. Am entsetzlichsten mußte es aber für den Frager sein, wenn selbst im Jenseits kein Wiederfinden des teuren Wesens zu erhoffen wäre. Dieser naheliegende Gedanke war es nun, der den Dichter zur Niederschrift der drittletzten Strophe des ganzen Gedichtes veranlaßte; an das damit gegebene Zentrum war dann das übrige vorbereitend und abschließend anzufügen. Während des Schreibens der Hauptstelle wurden sodann die Fragen nach dem Rhythmus, Metrum und Bau der Strophen durch klare Schlüsse erledigt. Noch ein Punkt forderte aber planmäßiges Überdenken. »Eine gewisse Menge suggestiven Geistes, etwas wie ein gedanklicher, unbestimmter Unterstrom« mußte in dem Gedichte angedeutet werden, wenn es tiefe Wirkung üben sollte. Deshalb waren die Worte »nimm Deine Krallen aus meinem Herzen« einzufügen, welcher Satz den Gedanken zu erwecken bestimmt war, daß der Rabe im Grunde ein Symbol für trauervolle, nie abschließende Erinnerungen bedeute. Nachdem auch dieser Einschlag festgestellt war, konnte die rein verstandesmäßige Schöpfung des Gedichtes als abgeschlossen gelten und die Ausarbeitung im einzelnen der technischen Fertigkeit und dem Fleiße überlassen bleiben.

So weit Poe.

Wir müssen es uns im Interesse des Arbeitsplanes dieser Studie versagen, ausführlich auf die meritorische Kritik des Poeschen Standpunktes einzugehen, und wollen nur zweierlei einschaltend bemerken. Es ist deutlich zu erkennen, daß der Bericht über die Entstehung des

Rabens ein sachlich unvollständiger ist. Die Mitteilung der inneren Veranlassung, ein solches tieftrauriges Gedicht zu verfassen, fehlt; der Autor hätte berichten müssen, daß eine eigentümliche schmerzliche Stimmung, begleitetet von allerlei halbbewußten Bildern und Willensregungen, zu einer Art Entladung durch eine phantastisch-lyrische Schöpfung gedrängt habe — oder, wenn sich dies nicht so verhalten hätte, wie eigentlich der psychische Zustand im Augenblicke der Konzeption beschaffen war. Denn so rein geschäftsmäßig, wie uns Poe den Vorgang darstellt, werden allenfalls tägliche Journalistenarbeiten um Geld, aber keine lyrischen Gedichte, die Kunstwerke werden wollen, in die Welt gesetzt. Und von Poe selbst berichten uns die Biographen, daß ihm die Gabe der kühlen, klugen Berechnung der Handlungszwecke völlig fehlte. Ein Amerikaner, der auf der Fahrt nach den griechischen Schlachtfeldern in St. Petersburg eingesperrt werden mußte, in West-Point desertierte und als Vierzigjähriger im Delirium tremens zugrunde ging, ist wohl kein entscheidender Zeuge für die künstlerische Produktion nach mathematischer Logik. Gerade Poes meisterliche Novellen sind Musterbilder von Erzeugnissen einer fesselnd wilden und zugleich gestaltungskräftigen Phantasie. Wenn also dieser Dichter die Funktion der Phantasie in einem einzelnen Falle durch Reihen von unanschaulichen Exklusionsurteilen zu ersetzen sucht, so liegt darin höchstens eine effektvolle nachträgliche Konstruktion [1]).

Damit sei unsere Rundschau über die bisherigen Theorien vom Wesen der ästhetischen Produktionsweise abgeschlossen [2]). Daß ein solches nach Typen geordnetes Referat nicht ausschließlich historisches Interesse besitzt, sondern auch in der Sache selbst vorwärts bringt,

---

[1]) Jean Baudelaire, der die Philosophie der Komposition französisch herausgab, zieht in seiner Einleitung dazu die Aufrichtigkeit Poes in Zweifel: »Verkleinerte er die dichterische Kraft, die in ihm lag, um seine Denk-Kraft in besseres Licht zu setzen?« Übrigens finden sich in Poes Werken öfters Einstreuungen, die das streng logische Nachkonstruieren von assoziativen Gedankengängen behandeln. An einer Stelle in der »*The murders in the rue Morgue*« errät der Erzähler im Wege von Schlüssen die Assoziationskette eines Begleiters, welche die Vorstellungen Chantilly, Orion, Dr. Nichols, Epikur, Stereotomie, Straßenpflaster, Fruchthändler zu Gliedern hatte.

[2]) Eine kritische Auseinandersetzung mit den allgemein-philosophischen und psychologischen Theorien der Ästhetiker über das Wesen des Kunstschaffens kann nicht in der Absicht dieser Abhandlung liegen, umsoweniger, als gerade in neuester Zeit mehrere tiefgehende Darstellungen solcher Art innerhalb der deutschen philosophischen Literatur zu verzeichnen sind, unter anderem in den Werken von Lipps (Ästhetik, 2 Bde., Hamburg 1903—06), Spitzer (Hettners kunstphilosophische Anfänge, Leipzig 1903), Witasek (Grundzüge der allgemeinen Ästhetik, Leipzig 1904), Volkelt (System der Ästhetik, I. Bd., München 1905) und Dessoir (Ästhetik und allg. Kunstwissenschaft, Stuttgart 1906).

wird sich, wie wir glauben, sogleich erweisen, wenn wir an den Versuch herantreten, das aufgestellte Problem der Lösung nahezubringen.

5.

Es scheint auf den ersten Blick ein aussichtsloses Unterfangen zu sein, die Natur des Kunstschaffens so bestimmen zu wollen, daß die bisher vertretenen Standpunkte zu einer wahren inneren Ausgleichung gelangen. Und doch glauben wir, diese Art der Lösung als die sachlich allein richtige bezeichnen zu müssen.

Eine unbefangene psychologisch-ästhetische Analyse des Prozesses der Produktion von Kunstwerken im höheren Sinne des Wortes zeigt nämlich alsbald, daß dieser Prozeß kein einfacher oder einheitlich gearteter ist, sondern sich vielmehr aus deutlich unterscheidbaren Teilvorgängen zusammensetzt. Schematisch genommen beginnt alles derartige Schaffen mit dem Stadium der »Konzeption«, kulminiert in der Tätigkeit der »Komposition« und findet durch ein Verfahren der »Koadaption« seinen Abschluß.

Die Konzeption nun ist offenbar jener Teil des Produktionsvorganges, den die Intuitionisten einseitigerweise für den ganzen Prozeß halten. Die Erfahrung, welche uns durch die Mitteilungen zahlreicher großer und aufrichtiger Künstler vermittelt wird, lehrt uns zuverlässig, daß das Konzeptionsstadium folgende psychische Tatsachen einschließt: es taucht, scheinbar spontan, eine beschränkte Zahl von anschaulichen Vorstellungen auf, die durch gewisse Inhaltsbeziehungen zusammenhängen und von einer Gemütsbewegung ästhetischer Art begleitet sind[1]). Die Deutlichkeit dieser Vorstellungsinhalte kann von nebelhafter Unbestimmtheit bis zur Scheinrealität variieren und wächst häufig zu einem solchen Grade an, daß die Bilder nahezu die Frische der sinnlichen Anschauung erreichen. In letzterem Falle sprechen wir von Intuition.

Die Intuition ist also in Wahrheit kein mystischer Zustand der unmittelbaren geistigen Anschauung oder gar der Vereinigung von Sub-

[1]) Über die unserer Betrachtung zu Grunde liegenden Begriffe des Schönen, der Ästhetik und der Kunst, sowie über die Natur der ästhetischen Wertgefühle finden sich nähere Feststellungen in Kreibig, Werttheorie, Wien 1902, S. 156 ff.

Andeutungsweise sei bemerkt: schön im allgemeinen nennen wir Vorstellungsgegenstände, welche bei reiner Hingabe an das Objekt Lust auslösen oder kürzer ausgedrückt »uninteressiert wohlgefallen« (Fechner). Kunstschöne Gegenstände erwecken im Genießenden einen komplexen Gefühlsverlauf von relativ ansehnlicher Intensität und Dauer (eine »Ergriffenheit«). — Die allgemeine Ästhetik hat Vorstellungsgegenstände mit Gestaltqualität, von der weiter unten zu sprechen sein wird, zum Objekt; die Kunstästhetik bezieht sich jedoch nur auf Gestaltungen menschlicher Phantasie, auf »Bilder«.

jekt und Objekt, sondern die höchste Stufe der Lebendigkeit der Phantasie, auf der die vorgestellten Gegenstände ähnlich wie äußere Wahrnehmungsobjekte ins Bewußtsein treten.

Da nun nach dem Gesetze der Enge des Bewußtseins bei solchen Konzentrationen die Dinge und Vorgänge der gewohnten äußeren Umgebung nicht in den Bereich der Aufmerksamkeit fallen und unbemerkt bleiben, so können wir als Faktum hinnehmen, daß der Künstler, was das äußere Leben und dessen Interessen anlangt, unbewußt konzipiert; für die Bilder der Phantasie selbst ist sein Bewußtsein freilich von maximaler Helligkeit. Die Vorstellungen im ersten Stadium des Schaffensprozesses knüpften sich entweder an wahrgenommene Dinge, Personen, Vorgänge oder an Erinnerungsvorstellungen und treten nach den allgemeinen Gesetzen der Ideenassoziation in das Bewußtsein [1]). Auch das künstlerische gedankliche Produzieren ist kein freies in dem Sinne, daß es etwa dem Satze vom zureichenden Grunde entrückt wäre, es ist nur insofern frei, als die Lenkung des Vorstellungslaufes viel weniger durch äußere Einflüsse (sinnliche Objekte, Denken und Wollen anderer Menschen) als durch die innere Verfassung des Schaffenden

[1]) Die ersten Grundvorstellungen, aus deren Umgestaltung und Angliederung sich die Kunstwerke entwickeln, werden in der Regel von einzelnen Wahrnehmungen oder Erlebnissen angeregt. Wir wissen aus Dichtung und Wahrheit, wie Goethe auf sein Gretchen kam, wodurch ihm der Charakter der Iphigenie, der Konflikt des Tasso nahegelegt wurde; die Schwester eines Freundes, die Paarung von Würde und Wärme bei Frau von Stein, der Gegensatz seines Dichterberufes zum Hofdienste lieferten jene Motive. Sehr bezeichnende Beispiele dafür, wie viel Goethe der Betrachtung von Gemälden und Skulpturen, den Schilderungen von Bildern verdankt, lieferten u. a. Wickhoff und Szanto (Chronik des Wiener Goethe-Vereines Bd. 14, 1901). Die ersten Anregungen zur Jungfrau von Orléans, zum Don Carlos und Wallenstein sind aus den historischen Arbeiten Schillers bekannt, und in letzter Zeit konnten sogar die Geschichtsquellen und novellistischen Vorlagen der Shakespeare-Dramen genau festgestellt werden. Daß eigentlich alle großen Epiker, Homer an der Spitze, mit ihrer Erfindung an überlieferte Erzählungen angeknüpft haben, bedarf wohl keiner Exemplifikation. — Was wir hier für die Dichtung bemerkt haben, gilt offenbar in verschärfter Weise für Maler und Bildhauer, welche (abgesehen von den Modellen und Naturmustern für die Ausführung) einer anschaulichen Entstehungsgrundlage ihrer Werke noch weniger entraten können. Selbstverständlich liefert auch die Musikgeschichte Belegfälle in großer Zahl. Der köstliche zweite Satz (Scherzo in b-Dur) der achten Symphonie Beethovens verdankt seine Figur dem Ticken des Mälzelschen Metronoms; die beiden Grundmotive des fliegenden Holländers von Richard Wagner entstanden aus den Eindrücken eines Sturmes an der norwegischen Küste, und Mendelssohns Hebriden-Ouvertüre geht thematisch auf den Höreindruck der Brandung bei der Insel Staffa zurück.

Anscheinend völlig frei, ohne stützende Grundlage erfundene ästhetische Gebilde pflegen den Charakter des reflexionsmäßig Gemachten deutlich an sich zu tragen; übrigens sind auch die Elemente solcher Gebilde einem Erinnerungsmosaik entnommen.

(Gemütsstimmung, Gedankenschatz) bewirkt wird. Bei der Konzeption treten aber nicht die intellektuellen Bindemittel der Assoziation, die Ähnlichkeit und Berührung der Vorstellungsinhalte, sondern die emotionalen, das Verknüpftsein durch aktuelles Gefühl oder unterbewußte Stimmung, in den Vordergrund. Die Vorstellungen der »Intuition«, mögen sie nun verschwommen oder klar gegeben sein, pflegen vermöge ihres ästhetischen Inhaltes von intensiver seelischer Erregung begleitet zu sein. (Daß diese als ekstatischer Rausch bezeichnet wird, ist selbst ein poetisches Gleichnis.) Die Erregung aber treibt die »Bildungskraft«, wie Jean Paul sagt, zum raschen und reichen Betätigen und bestimmt die Richtung der Reproduktion und Kombination [1]), womit der Übergang zum zweiten, gleich zu besprechenden Stadium des Prozesses gegeben ist.

Noch ein häufig wiederkehrendes Motiv in den Bekenntnissen der Künstler über den Beginn ihrer schöpferischen Arbeit bedarf der psychologischen Ausdeutung, nämlich die »Inspiration«. Die ersten Gedanken sollen gewissermaßen von einem überirdischen Geiste (Gottheit, Muse) inspiriert, d. h. eingeflößt werden und nicht aus dem eigenen Hirn des Künstlers stammen. Entkleidet man diesen Satz seines metaphorischen Schmuckes, so bleibt die immerhin bedeutsame Erfahrungstatsache übrig, daß der Künstler von der Intuition gleichsam unfreiwillig ergriffen wird und daher den Ursprung der Konzeptionsvorstellungen außer sein Bewußtsein zu verlegen geneigt ist. Wahrscheinlich meinen die meisten Gewährsmänner, wenn sie von der Unbewußtheit des ästhetischen Schaffens sprechen, diese relative Selbständigkeit der alle weitere Aktivität auslösenden Grundbilder. Wenn nun auch der im Schein der Inspiration von außen gelegene Sachverhalt nichts Unbegreifliches und Außernatürliches in sich schließt, so ist doch unverkennbar, daß gerade solche Vorgänge dem psychischen

[1]) Die Grundfunktionen des Denkens sind Erneuern, Trennen, Verbinden, Urteilen und Schließen. Die Phantasie ist eine komplexe Funktion, deren Leistung in dem Erneuern von Vorstellungsinhalten, die durch Verbinden zu neuen Einheiten zusammengeschlossen werden, besteht. Je nach dem Verhältnisse, in welchem das Erneuern und das Verbinden am Prozesse beteiligt sind, stufen wir das Phantasieren in Ausgestalten und Erfinden ab. Vgl. Kreibig, Intellektuelle Funktionen, Wien u. Leipzig 1909, S. 64 f. Für die Zwecke der vorliegenden Studie werden wir vorwiegend die verbindende, gestaltende Seite des Phantasievermögens zu beachten haben. Der Künstler verfügt meist über ein ausgezeichnetes Gedächtnis für Bilder und Beziehungen seines speziellen Arbeitsbereiches. Es ist allbekannt, daß Mozart in Rom das Miserere Allegris nach einmaligem Anhören niederschrieb. Nach den Berichten Taines und Brierres bringen es manche Maler zuwege, auf Grund eines Erinnerungsbildes zu porträtieren. Vom Dichter und Philosophen Seneca wurde erzählt, daß er vorgelesene 2000 Wörter richtig nachsagen konnte.

Getriebe des Alltagslebens unbekannt bleiben und damit dem schaffenden Künstler eine bevorzugte Sonderstellung innerhalb der erfahrungsmäßigen Allgemeinheit sichern.

Außergewöhnlich werden wir die Künstlernatur auch im zweiten Stadium des Schaffens, welches wir als das der Komposition bezeichnen, finden müssen. Die Komposition ist eine Leistung der bewußten Phantasie und besteht im Gestalten und Verknüpfen von reproduzierten Bildern und Relationen von Bildern zu einem als Kunstwerk wirkenden Ganzen. Hier liegt die eigentliche Werkstätte des schaffenden Geistes, in der nicht nur der Reichtum der Inhaltselemente und ihrer Beziehungen, sondern auch das innere Zusammenstimmen der Teile und die ursprüngliche Eigenartigkeit des Ganzen zu stande kommt. Wenn gut veranlagte Köpfe einzelne ästhetisch belangvolle Charaktere, Motive, Verbindungsstücke gefunden haben, so mangelt ihnen doch meist die Fähigkeit, daraus eine geschlossene, widerspruchsfrei gegliederte Einheit von individuellem Gepräge zu formen; diese Fähigkeit ist Kennzeichen des künstlerischen Talentes. Tritt nun zu den Schönheitsqualitäten eines solchen Werkes noch das seltene Merkmal der Originalität hinzu, so erblicken wir in seinem Urheber ein Genie. Daß Talente und Genies jedoch, um produktiv zu sein, außer einer fruchtbaren Phantasie auch logisch-intellektuelle Vermögen und bedeutende Willenskraft besitzen müssen, sei bereits an dieser Stelle hervorgehoben.

Was die künstlerische Phantasie im Stadium der Komposition hervorzubringen vermag, besteht nicht in neuen ästhetischen Elementen, sondern in sogenannten Gestaltqualitäten. Neue Farben, Töne, Worte, überhaupt Qualitäten und sonstige Elemente, die nicht irgend einmal empfunden und im Wege der Erinnerung erneuert worden sind, kann auch das gewaltigste Genie keineswegs selbsttätig erfinden. Dem Künstler stehen nur Inhalte von Wahrnehmungs- und Gedächtnisvorstellungen als Bausteine für sein Werk zur Verfügung[1]). Dagegen ist

[1]) Ehrenfels erinnert in dem Artikel über Gestaltqualitäten (Vierteljahrsschr. f. wiss. Phil. 14. Bd., 1890, S. 249 f.) an eine Bemerkung Humes, daß die Phantasie zwar an den Stoff der Impressionen gebunden sei, aber ausnahmsweise auch über diese Begrenzung hinausgehen könne. Wenn nämlich ein Qualitätenkontinuum gegeben ist (z. B. verschiedene Abstufungen von Grün), so ist es möglich, daß die Phantasie eine Zwischennuance (ein mittleres Grün) zum Vorstellen bringt, die das Individuum niemals im Leben direkt wahrgenommen hat. Damit wäre dann der exzeptionelle Fall verwirklicht, daß die anschauliche Vorstellung einer wahrhaft neuen Sinnesqualität (Farbenstufe, wohl auch Tonstufe) durch Phantasie gebildet wird. Diesem Humeschen Gedankengang können wir nicht ohne weiteres zustimmen; es wäre nämlich möglich, daß jene neue Qualitätsnuance indirekt (also zum Teil unanschaulich) vorgestellt wird, wodurch die ganze Paradoxie schwände.

die in der Phantasie vollzogene Zusammensetzung der Elemente zu Gestalten ureigene Leistung des menschlichen Geistes. Der für die gesamte Ästhetik sehr wichtige Begriff der Gestaltqualität bedarf bei diesem Anlasse einer kurzen Auseinandersetzung. Eine Melodie wird nicht nur von den hundert einzelnen Tönen gebildet, die in ihr enthalten sind, sondern auch von den Intervallen der Tonschritte und vom Rhythmus der Tonfolge. Das Charakteristische an der Melodie, ihre »Gestalt« im weitesten Wortsinn, ist ein aus inneren Beziehungen der Teile bestehendes Plus, das dem Ganzen und nur ihm als neues Merkmal zukommt. Wir können durchaus andere akustische Elemente als die gewohnten nehmen (z. B. Töne einer sonst nicht verwendeten Tonart) und daraus jene Melodie bilden, welche dann auf Grund der Abstände und Zeitfolge der Töne sofort wohlbekannt erscheint. Die Melodie besitzt eben, wie die neuere Psychologie sagt, eine Gestaltqualität, nämlich ein Merkmal, das dem Gesamtkomplex als solchem zukommt; der Komplex wird durch dieses Merkmal zu einem selbständigen Ganzen, das reicher ist als die bloß arithmetische Summe der Teile. Wie die Melodie ihre eigene Physiognomie besitzt als Plus im Vergleich zur einfachen Summe der hundert Bestandtöne, so zeigen auch die geometrischen Figuren (z. B. Ellipsen, Quadrate) ihre charakteristische Gestaltqualität, an der sie trotz der verschiedensten Richtung, Farbe, Länge der einzelnen Linien für sich wiedererkannt werden. Der Bereich der Gestaltqualitäten umfaßt jedenfalls alle zusammengesetzten Sinneseindrücke, Dinge und Bewegungen, die als Ganzes wahrgenommen werden, beispielsweise Harmonien, Reime, Verse, mehrfarbige Flächen, alle individuellen Pfanzen, Tiere und Menschen, ja selbst Bewegungen und Entwickelungsvorgänge. Aber nicht bloß anschauliche Komplexe, sondern auch aus Gliedern oder Teilen bestehende begriffliche Einheiten haben Gestaltqualität, und zwar meist eine solche höherer Ordnung, d. h. sie schließen Gestalten aus relativ einfachen Elementen als Bestandteile ein. Die z. B. den Begriffen Spiel, Ehe, Betrug, Eltern, Gemeinde, Menschheit ... entsprechenden Vorstellungsgegenstände besitzen Gestalten höherer Ordnung; ebenso sämtliche Gebilde der Kunst. Gedichte, Statuen, Symphonien, Tragödien werden zu geschlossenen Ganzen von bestimmter Eigenart durch den Ausdruck der inneren Relationen ihrer Teile, nämlich der Verse, Gliederformen, Motive, Durchführungen, Handlungen, Schicksale; diese Teile selbst besitzen Gestaltqualitäten niedrigerer Ordnung, deren Elemente Worte, Kurven, Töne, Bewegungen sind.

Die Tatsache des Bestehens von Gestaltqualitäten verschiedener Stufe ist es, welche, wie wir glauben, die ästhetische Struktur der Kunstwerke im Wesen begreiflich zu machen vermag. Kunstwerke

bestehen aus einem Komplex von »Bildern« im weitesten Sinne, d. h. aus wahrnehmbaren Produkten der menschlichen Phantasie. Jedes Bild für sich stellt einen zusammengesetzten Inhalt dar, dem als Ganzes eine Gestaltqualität beschränkten Bereichs zukommt; diese Bilder treten als Inhaltsbestandteile im Kunstwerke zu einer höheren Einheit mit dem Merkmal einer umfassenden Gestaltqualität zusammen. Das Wohlgefallen am Kunstschönen, die »ästhetische Ergriffenheit«, hat ihre Quelle einerseits in den Gefühlen, welche die einzelnen Elemente (der Inhalt) auslösen, anderseits in der Lust, die aus dem Erfassen der Gestalt (der Form, wie die Älteren mangelhaft sagten) fließt. Während allem Schönen schlechthin die erste Art dieser Gefühle (die Art der Inhaltsgefühle) zukommt, bedeutet die zweite (die Art der Gestaltgefühle) einen charakterisierenden Wertzuwachs der Kunst[1]).

Die einzelnen Szenen des Lear mit ihren für sich interessierenden Inhalten und Gestalten bilden die Inhaltsteile des Gesamtdramas, das eine übergeordnete Gestalt, die Idee der verletzten Liebe zwischen Vater und Kind zum Ausdruck bringt. Die Eroica Beethovens schildert in ihrer Totalität ein Heldenleben (wahrscheinlich das Bonapartes), dessen einzelne Züge in den vier Sätzen der Symphonie zur tonbildlichen Darstellung gelangen; der Inhalt wird durch fünfzehn an sich schöne Themen und Motive (Gestalten beschränkten Bereichs) getragen. Unschwer wäre es, dieselbe Beschaffenheit der ästhetischen Struktur beim Parthenon oder in der Laokoongruppe aufzuzeigen.

Mit den soeben gelieferten Analysen ist zugleich auch der Schlüssel für die Auffassung des Wesens der Phantasieleistung des Künstlers gewonnen. Die Phantasie des schaffenden Talentes und Genies erzeugt nicht die Elemente, die eben durch äußeren Zufall, Erfahrungsstoff und Reflexion geliefert werden, sondern die Gestaltqualitäten der Bilder und des Gesamtwerks. Allerdings liegt auch in der glücklichen Wahl der wirksamen Bestandteile des Inhalts ein auszeichnendes Vermögen, und gerade in diesem Punkte pflegt man von einem speziellen Instinkt des Finders zu sprechen. Ein solcher Instinkt ist aber selbst wiederum eine Betätigungsform der Phantasie, welche in dargebotene, scheinbar gleichgültige Einzelheiten die verbindende schöne Gestalt »hineinsieht« oder »hineinhört« und so dem Wahlurteil den Weg weist[2]).

---

[1]) Zu den Gefühlen innerhalb des ästhetischen Eindrucks vgl. die treffenden Ausführungen in Dessoirs Ästhetik S. 166—193.

[2]) Das Hineinverlegen des eigenen Seelischen in die Naturdinge, an welche Phantasieleistung regelmäßig das Genießen der Schönheit dieser Dinge geknüpft sein soll, hat die moderne Ästhetik bekanntlich »Einfühlung« genannt. Die verschiedenen Fassungen des Einfühlungsprinzips durch Lipps, Volkelt, Witasek u. a. behandelt Dessoir in seiner »Ästhetik und allg. Kunstwissenschaft«, Stuttgart 1906,

Das Kompositionsstadium des ästhetischen Schaffens wird von den meisten Künstlern als ein Zustand höchster Beseligung bezeichnet, was durchaus zur sonstigen psychologischen Erfahrung paßt. Alle Lust hat ihre Quelle in der Betätigung der geistigen oder leiblichen Kräfte; in der Phantasiefunktion liegt aber die höchste Stufe der intellektuellen Aktivität. Nun gibt es allerdings auch Bekenntnisse des Inhalts, daß große Kunstwerke »unter Schmerzen geboren« worden seien. Allein genau besehen, wurde in solchen Fällen die Qual nicht von der gestaltenden Denktätigkeit als solcher, sondern von den Schwierigkeiten der sinnfälligen Darstellung, also von der Technik der Produktion, verursacht. In dieser letzteren Hinsicht weisen nun freilich die Künstler starke Verschiedenheiten auf. Während ein Lope de Vega ohne Unterbrechung Verse, Szenen, Dramen spielend aus dem Ärmel schüttelt [1]), muß ein Lessing jede Idee und jedes Wort mühselig erkämpfen; gleichwohl stehen beide in der gleichen Ehrenreihe der Künstlerlegion.

Diese Betrachtung leitet uns von selbst zur Analyse des dritten Stadiums im Kunstschaffen über, das wir als Koadaption bezeichneten. Das Koadaptieren ist wesentlich Sache des scharfen Verstandes und besteht in dem Anpassen und Ausfeilen der Bestandteile des von der Phantasie gelieferten Produkts. Eine doppelte Anpassung ist zur Vollendung des Kunstwerkes in der Regel erforderlich. Zunächst eine äußere. Zur Zeit eines Haydn galt die Zahl, die Anordnung und der relative Umfang der Symphoniesätze als eine feste Norm, der sich füglich kein Komponist entziehen konnte. Die Neuerungen Mozarts, Beethovens und Bruckners an dem symphonischen Rahmen hatten mit großem Widerstand der zeitgenössischen Kritik zu kämpfen, und erst in unseren Tagen findet man sich mit der vollen Auflösung des Symphoniebaues durch Liszt und Strauß ohne Protest ab. Auch bilden die äußeren Verhältnisse der Bühne und theatralischen Aufführung fast unübersteigliche Schranken, an welche die dramatischen Dichtungen angepaßt werden müssen, wenn sie nicht bloße Lektüre bleiben wollen. Im Grunde hat jede Kunstgattung mit einer großen Zahl materieller und konventioneller Bedingungen zu rechnen, deren Berücksichtigung häufig ein stoffliches Verkürzen oder Ausgestalten, Auslesen der Darstellungsmittel und selbst Umbilden der Gestaltqualitäten fordert.

S. 83 ff., und entwickelt, wie uns scheint, berechtigten Zweifel, ob der Gedanke der Einfühlung die Tragkraft eines allgemeinen Erklärungsprinzips für den Schönheitsgenuß besitze.

[1]) Lope de Vega hat neben zahlreichen sonstigen Werken mehr als 1500 dramatische Stücke geschrieben. Es entfällt also auf ein Stück, wenn wir die Zeit seiner ungeschwächten Produktionskraft auf 30 Jahre schätzen, etwa eine Woche Arbeitszeit!

Verwickelter und verborgener liegen aber die Dinge bei der inneren Anpassung. Die wirkungsvollste Veranschaulichung der Gesamtgestaltqualität eines größeren Kunstwerks ist an ein widerspruchsfreies Zusammenstimmen der Teile und ihrer Gestalten gebunden. Welche einzelnen Züge hervorzuheben, welche zurückzudrängen sind, wie die Bestandstücke unter sich angeordnet werden müssen, um den Aufbau des Ganzen zu verschönern, das alles sind Fragen, die nur zum kleinen Teile durch feste, mitteilbare Regeln erledigt werden können. Das Wort »Geschmack« soll die Gesamtheit aller hier in Betracht kommenden Werturteilsdispositionen des Künstlers und Kunstkenners bezeichnen. Was uns Poe in seiner schrullenhaften Schilderung des Kunstschaffens auftischt, ist zu drei Vierteilen die Aufzählung von Mitteln, durch welche die Forderungen des Geschmackes befriedigt werden können, wobei er den Geschmack lediglich als Verstandessache auffaßt und verhehlt, daß die Erfüllung jener Forderungen einzig durch Phantasiebetätigung, nicht durch Exklusionsschlüsse, möglich wird. Aber eines wird man Poe nicht abstreiten dürfen: er hat durch seine Darstellung an die unendliche Wichtigkeit eines geschärften logischen Schlußvermögens für einen Teil der ästhetischen Produktion erinnert und damit ein Korrektiv der verbreiteten Auffassung des Kunstschaffens als einer Serie von Traumhandlungen geliefert. Um eine weitere Berichtigung der populären Meinung würde sich ein Schriftsteller verdient machen, der mit gleicher Geschicklichkeit wie Poe die Bedeutung der Willenskraft für das Zustandebringen der Kunstwerke in ihrer Vollendung klarstellte. Denn eine Unzahl möglicher Meisterleistungen werden nie zur Wirklichkeit, weil sie infolge des Erlahmens der Energie an irgend einem Punkte der inneren oder äußeren Ausgestaltung stecken bleiben.

Auch das dritte Stadium, die Koadaption, gehört, wie wir gezeigt haben, zu den Voraussetzungen des Zustandebringens von künstlerischen Werken, allein die in diesem Stadium in Aktion tretenden psychischen Fähigkeiten sind keine Besonderheiten der Künstlernatur als solcher. Die logischen Funktionen gehören zur Technik des Kunstschaffens, aber auch zur Technik jedes anderen Schaffens von Dingen nach bestimmten Zweckgedanken. Der Gelehrte, der Staatsmann, der Feldherr bedürfen der vollen Erkenntnis und praktischen Berücksichtigung aller Relationen von Mittel und Zweck des zu Schaffenden und bedienen sich der Phantasie nur als Hilfsvermögen. Was das schöpferische Talent und Genie auf dem Gebiete der Kunst speziell kennzeichnet, ist in den Stadien der scheinbar unbewußten Konzeption und der willkürlichen Komposition zu suchen, ist also im Wesen eine hohe Stufe Phantasiebegabung. Zusammenfassend dürfen wir also sagen: das Wesen des Kunstschaffens liegt in einer

außergewöhnlichen Potenzierung der Leistungen der Phantasie im Hervorbringen von Gestaltqualitäten mit Schönheitswert.

An dieser Stelle bedarf noch eine Tatsache der Feststellung, um ein Mißverständnis hinsichtlich des Verhältnisses der Produktionsstadien auszuschließen. Die drei Stadien sind nämlich nicht so gemeint, daß das erste den zeitlichen Beginn, das zweite die Mitte und das dritte die Vollendung des Schaffensprozesses ausschließlich erfüllt; vielmehr wirken die produktiven Faktoren, wenn einmal die treibenden Grundvorstellungen aufgetaucht sind, ineinander. Schritt für Schritt stellen sich beim arbeitenden Künstler neue Konzeptionen ein, an die sich komponierte Gestaltungen knüpfen, und beide Stadien sind von Schlußketten der Koadaption durchwirkt. Nur so viel mag als beiläufige Regel gelten, daß der intuitiven Seite des Prozesses im Anfang der schöpferischen Tätigkeit die wichtigste Rolle zufällt, während der zeitlich breiteste Mittelteil vorwiegend durch Phantasiebildungen erfüllt wird. Und da in den seltensten Fällen das Werk gleich in letzter Vollendung wie Pallas Athene aus dem Haupte des Zeus geboren wird, so fällt der Schwerpunkt des zusammenstimmenden und tektonischen Adaptierens in der Hauptsache an das Ende des Gesamtaktes [1]).

6.

Bevor wir die soeben angeregte Gedankenreihe verlassen, glauben wir noch eine vielverhandelte Zusatzfrage besprechen zu sollen, die wir wiederholt streifen mußten, nämlich die Frage nach der Natur des Talentes und Genies.

Wohl alle Wissenschaften, deren Gegenstand der Mensch und sein Seelenleben ist, bedürfen des Begriffes eines Normalindividuums. Der Jurist kann ohne den *bonus pater familias*, den guten Bürger, den sorgfältigen Kaufmann nicht das Auslangen finden, der Arzt muß wohl oder übel vom gesunden und regulären Leib, der Psycholog von einer reifen, mittleren Konstitution der Seele sprechen. Der »Normalmensch« ist nun freilich ein schwankender Begriff, dessen Inhalt und Umfang

[1]) In einer vielfach verwandten Weise charakterisiert Dessoir (Ästhetik S. 226 bis 240) die Phasen des künstlerischen Schaffens. Er schildert die »produktive Stimmung« mit ihrem (der geschlechtlichen Erregung vergleichbaren) Sturm von Gefühlen und Leidenschaften als Vorbereitung des Schöpfungsvorganges, der mit der planlosen »Konzeption« seinen Anfang nimmt. Als erstes Produkt entsteht sodann die »Skizze«, welche den Stützpunkt für die eigentliche Ausarbeitung des Kunstwerks abgibt. Bei letzterer kommt dem diskursiven Denken in seinen verschiedenen Betätigungsformen die weitestgehende Wirksamkeit zu. Hierbei betont Dessoir das technische Moment als Bestandteil der spezifisch künstlerischen Produktion weit stärker als wir. Vgl. hierzu a. a. O. S. 245 f., 253, 287.

der scharfen Festlegung spottet, aber er ist ein schlechterdings unentbehrlicher, orientierender Richtpunkt für die Beschreibung individueller Besonderheiten. Seine stillschweigende oder ausdrückliche Verwendung reicht daher notgedrungen so weit, wie das Stoffgebiet der induktiven Wissenschaften vom Menschen überhaupt. Nach dieser Vorausschickung gehen wir zur aufgeworfenen Frage über.

Die Worte Talent und Genie bezeichnen entweder Eigenschaften von Personen oder die Personen selbst, die jene Eigenschaften besitzen; in beiden Sinnvarianten weisen jene Worte entweder auf Steigerungen bestimmter, auch dem Normalmenschen eigener seelischer Fähigkeiten oder aber auf neuartige, dem Durchschnittsindividuum versagte Vermögen. Stellen wir uns zunächst auf den ersten Standpunkt. Der »Habitus« eines Menschen, d. h. der Inbegriff seiner festgewordenen Beschaffenheiten und der Beziehungen unter ihnen, setzt sich, soweit das Psychische in Betracht kommt, aus folgenden Einzelheiten zusammen:

1. Beschaffenheit des Empfindungslebens nach Umfang der Sinne und Feinheit der Unterscheidung;
2. Beschaffenheit der Denkfunktionen, und zwar des Erneuerns und Bildens durch Phantasie, des Verbindens und Trennens, des Urteilens und Schließens;
3. Beschaffenheit des Gefühlslebens hinsichtlich der Art, Stärke und Dauer des Fühlens;
4. Beschaffenheit des Willenslebens (Aufmerken, Wählen, Handeln) nach Ziel, Stärke und Beharrlichkeit;
5. Maß des relativen Vorwiegens oder Zurücktretens einer Grundseite;
6. Verknüpfung der Grundseiten in Temperament und Charakter;
7. Entwickelungsstufen der Funktion des Wertens.

Die Gestaltqualität, welche die psychischen und physischen Beschaffenheiten eines Subjekts zu einem bereicherten Ganzen eint, heißt »Persönlichkeit«.

Überblicken wir dieses Schema der menschlichen Beschaffenheiten, so sehen wir sofort, daß sowohl die Talente als die Genies je nach der Richtung ihres Wirkens verschiedene Fähigkeiten in Steigerungsgraden besitzen. Ein Schachtalent wird andere Besonderungen aufweisen, als wie ein Schulmeistertalent oder ein Künstler. Talente und Genies gibt es (nach dem Gesichtspunkte der Tätigkeitsrichtung) dreierlei, solche des theoretischen Denkens (in der Wissenschaft), solche des Kunstschaffens und endlich solche der Willensdurchsetzung (Organisatoren, Eroberer) [1]); manche vereinigen spezielle Züge der einen

[1]) Wundt liefert in seiner Physiolog. Psychologie 5. Aufl., Leipzig 1903, III. Bd.,

mit Vorzügen der anderen Klasse (z. B. Techniker, Pädagogen), doch ist es mindestens zweifelhaft, ob es je wahrhafte Universaltalente und Universalgenies gegeben habe. Männer wie Lionardo da Vinci, Leibniz und Goethe stehen diesem Ideale allerdings nahe. Die empirische Regel ist eine gewisse Einseitigkeit der außergewöhnlichen Begabung, indem der herrschende Interessen- und Betätigungskreis die anderen psychischen Vermögen entweder in seinen Dienst zieht oder verkümmern läßt [1]).

Dem Zwecke unserer Studie gemäß wollen wir nach diesen allgemeinen Bemerkungen die Untersuchung auf künstlerische Talente und Genies einschränken und im Interesse der Ordnung des Stoffes einen Definitionsversuch voranschicken. In Anlehnung an die volkstümliche Anschauung, welche Künstler nach ihren Leistungen beurteilt, dürfen wir sagen: als Talent gilt eine Person, deren Fähigkeiten in dem Grade gesteigert sind, daß sie Werke von allgemein anerkanntem ästhetischen Wert hervorzubringen vermag. Solche Kunstwerke werden von

---

636 ff., eine andere Einteilung für die Talente. Er unterscheidet vier Formen derselben, nämlich 1. Talente mit anschaulicher Phantasie und induktivem Verstand (Naturforscher, Pädagogen, gewisse Dichter); 2. Talente mit kombinierender Phantasie und induktivem Verstand (Entdecker, Erfinder, manche Dichter); 3. Talente mit anschaulicher Phantasie und deduktivem Verstand (Systematiker, Geometer); 4. Talente mit kombinierender Phantasie und deduktivem Verstand (Philosophen und Mathematiker); Hervorhebung verdient der von Schopenhauer geleugnete Umstand, daß auch im wirtschaftlichen Erwerbsleben Gelegenheit gegeben ist, nicht nur Talente, sondern selbst Genies zu finden. In John Gabriel Borkmann hat Ibsen eine solche Figur zeichnen wollen. Männer wie Vanderbilt und Rockfeller, vor allem aber der weitschauende Cecil Rhodes weisen geniale Züge auf.

[1]) Jede derartige Einseitigkeit bedeutet im Verein mit einem außergewöhnlich erregbaren Gemüt eine gewisse Anomalie des Habitus, die das *tertium comparationis* zwischen Genie und Irrsinn bildet. Die fixen Ideen des Irren, welche das gesamte übrige psychische Leben in ihren Dienst zwingen, haben Verwandtschaft mit den alles Interesse absorbierenden Grundvorstellungen des konzipierenden Genies, ebenso der maniakalische Zustand mit der Exaltation mancher Künstler. Schopenhauer bemüht sich anderseits, beim Genie einen Zug tiefer Melancholie als bezeichnend nachzuweisen. Die Zeitgenossen hielten mit scheinbarem Recht einen Sokrates, Kolumbus, Stephenson, Comte und Byron für Kranke, was Lenau, Schumann und Nietzsche zuletzt wirklich waren.

Man pflegt übrigens noch eine andere, harmlose Form von Einseitigkeit vieler Genies in übertriebener Weise zu betonen. Die populäre Erfahrung lehrt nämlich, daß große Künstler und Denker häufig eine auffallende Ungeschicklichkeit in den Dingen des praktischen Alltagslebens bezeigen. Der wortkarge Maler, der zerstreute Gelehrte, der selbstverschuldet darbende Musiker gelten als typische Figuren. Goethe, Mozart und Richard Wagner wurden von ihren Freunden große Kinder genannt. Und wer, wie der Schreiber dieser Zeilen, persönlich mit dem hochgenialen Bruckner verkehrt hat, wird sich mit Verwunderung der unglaublichen Unbeholfenheit dieses Mannes in allen Angelegenheiten, die nicht seine Kunst betrafen, erinnern.

der gebildeten Mitwelt verstanden und gewürdigt und fallen in den Geschmacksbereich des Zeitalters. Genie dagegen nennen wir einen Künstler, den seine gesteigerten Fähigkeiten in den Stand setzen, ästhetisch vorbildliche Werke mit dem Merkmale der Originalität zu schaffen. Solchen Leistungen steht die Umgebung oft fremd gegenüber, und erst die Folgezeit erkennt in ihnen Begründer und Vermittler einer reiferen Geschmacksstufe. Und fragen wir uns im Anschlusse an das eben gelieferte Schema der Beschaffenheiten, welche Fähigkeiten die wahren Künstler, seien sie nun Talente oder Genies, vor dem Normalmenschen eigentlich auszeichnen, so sehen wir uns neuerdings genötigt, Klassen zu bilden, die den Kunstgattungen entsprechen. Ein Bildhauer etwa bedarf vor allem einer scharfen Auffassung der gesehenen und getasteten Körperformen und eines ungewöhnlichen Unterscheidungsvermögens für den sinnfälligen Ausdruck von Gemütsverfassungen. (Zu Punkt 1 des Schemas der Beschaffenheiten). Unter den Denkfunktionen sind das reiche Gedächtnis für plastische Formen und das möglichst anschauliche Vorstellen derselben in der reproduktiven Phantasie von besonderer Wichtigkeit. Als Hauptsache werden wir auch beim Bildhauer das Schaffen von Gestaltqualitäten der Teile und des Ganzen anzusehen haben, weil hiedurch erst die Schöpfung ihren individuellen Charakter, ihre interesseerweckende Neuheit gewinnt. Die Hoheit des Apollo vom Belvedere, wie auch die herbe Ursprünglichkeit der Meunierschen Arbeitergruppen sind Ergebnis der Wahl von inneren Beziehungen der Formelemente zur Bildung der Gestalt der Figur oder Gruppe. Welche Fülle und Verzweigtheit von Urteilen und Schlüssen diesen Prozeß durchwirkt, entzieht sich der Analyse des Psychologen, ja selbst der Wahrnehmung des Künstlers selbst, der diese Seite seines Arbeitens ohne weiteres in den Bereich des Unbewußten verlegt (zu Punkt 2 und 7 des Schemas). Die Vollendung eines Bildwerks bedarf ferner zahlloser engumgrenzter Betätigungen des Willens, sowie einer beträchtlichen Energie des Schaffensdranges im ganzen, an welchen die Bewältigung der materiellen Hindernisse, der geistigen Ermüdung, der Abstumpfung des aktuellen Interesses gebunden ist. (4. Punkt des Schemas). Und endlich welches Maß von Enthusiasmus, Liebe und Genuß muß die Brust des Künstlers durchwogt haben, bis aus dem rohen Block oder Erzklumpen ein Colleoni, eine Pietà, eine Baptisteriumtüre vor dem Beschauer stand! (vgl. den 3. und 7. Punkt des Schemas). Zu alle dem tritt nun jener erstaunliche, oft schwererkämpfte Besitz von praktischem Können und Wissen, welchen man unter dem Namen der künstlerischen Technik ganz allgemein zusammenzufassen pflegt.

Wir müssen es uns versagen, so anziehend auch die Aufgabe wäre,

für den musikalischen Komponisten und endlich für den Dichter eine ähnliche (freilich auf abstrakte Allgemeinheit beschränkte) Aufzählung der erforderlichen Besonderheiten des Habitus zu versuchen. Wir würden hier leichteres Spiel haben, da eine Anzahl von Lehrbüchern der musikalischen und dichterischen Kunsttechnik, verfaßt von praktisch erfolgreichen Künstlern, zur Verfügung steht. Freilich sind gerade diese Bücher ein Beweis, daß das Hauptsächlichste und Beste an dem Können des Talents und Genies nicht in Beschreibungen oder Vorschriften eingefangen werden kann, sondern einer Art innerstem Mysterium vorbehalten bleibt. Mission der psychologischen und ästhetischen Wissenschaft ist es aber, diesen rätselhaften Rest auf einen möglichst kleinen Bereich zurückzudrängen. Im Sinne einer solchen Bestimmung liegt es dann, wenn wir der schwierigeren Nebenfrage näher treten, in welchen Punkten sich die Fähigkeiten des Genies vor denen des Talents auszeichnen.

Naheliegend und im ganzen richtig ist es wohl, anzunehmen, daß das Talent und das Genie nur graduell, nicht essentiell unterschieden seien. Feste, begrifflich oder praktisch bestimmbare Grenzen jener beiden Arten bevorzugter Menschen lassen sich psychologisch nicht ziehen; in letzter Linie wird immer nur die Originalität und Vorbildlichkeit eines Werkes den Namen des Genies begründen. Doch dürfen wir hier vielleicht folgende förderliche Gesichtspunkte zur Diskussion stellen. Aus den Schöpfungen selbst läßt sich schließen, daß den Talenten bloß neue Verbindungen der Elemente zu Teilen des Kunstwerks zu gelingen pflegen, während den Produkten der Genies gerade die Neuheit der Gestaltqualität des Ganzen charakteristisch ist, ein Umstand, der auf Verschiedenheit der Gestaltungskraft der Phantasie beider zurückweist. Daß der Begriff »Originalität« ziemlich unbestimmt und vieldeutig ist, muß zugestanden werden; denn was »eigenartig neu« ist, entscheidet das Durchschnittsurteil der ästhetisch gebildeten Zeitgenossen, welches nur selten klar erkannt und festgelegt werden kann.

Als unterscheidendes Kennzeichen ist ferner anzusehen, daß beim Genie die sogenannten unbewußten Zwischenprozesse des Schaffens eine vergleichsweise wichtigere Rolle spielen, als beim Talent, welches nach bewährten, zeitgemäßen Kunstregeln mit klarer Beurteilung der Zwecke und Mittel auf die Erzielung des ästhetischen Erfolges hinarbeitet. Dem ruckweisen, oft unerhört raschen Produzieren des Genialen steht die planmäßige Bedächtigkeit des Talentierten gegenüber. Hier rühren wir an einen Punkt, den die neuere Psychologie unter dem Schlagworte der psychischen Abkürzung einigermaßen ins klare zu setzen vermag. Setzen wir voraus, daß ein Normalmensch, um vom Anfangsgedanken a zum Endgedanken e fortzuschreiten, die

Zwischenvorstellungen oder Urteile b, c, d nötig hat, so stellt sich das sprunghafte, geniale Denken als die Befähigung, direkt von a auf e überzugehen, dar. Prinzipiell wäre es möglich, sich auszumalen, wie auch das Durchschnittsindividuum zu dieser psychischen Kürzung gelangen könnte. Wird nämlich die Reihe a, b, c, d, e so oft geübt, daß ihr Durchlaufen zuletzt nur sehr kurze Zeit beansprucht, dann fallen a und e in einen und denselben (zusammengesetzten) Bewußtseinsakt und erlangen ein direktes Assoziationsband, auf Grund dessen in Zukunft a ohne Zwischenreihe e wachruft. Beim Talent stellen wir uns vor, daß zwischen a und e eine konventionelle oder selbstverfertigte Regel den bewußten, immerhin verkürzten Übergang schafft, während das Genie ohne einseitige Geübtheit und ohne Beiziehung von Hilfsprinzipien die anscheinend entlegensten Elemente direkt zu verbinden vermag — eine Anlage, die zwar keine neue Art, aber einen seltenen Grad von Befähigung bedeutet[1]). Der Umstand, daß das Genie diese und andere Anlagen besitzt, die dem Normalmenschen versagt sind und beim Talent nur zum Teil durch künstliche Mittel ersetzt werden, bekräftigt den Eindruck, daß das geniale Schaffen ein hauptsächlich unbewußtes sei. In der Tat haben gerade die größten Genies, die man überhaupt zu Zeugen anrufen kann, Schiller und Goethe, das Wesen des Genialen (im Gegensatze zum Wesen des Talents) auf der Seite des Unbewußten gesucht. In Ansehung des tiefgehenden Interesses, das uns die Worte dieser Männer erwecken müssen, sei es uns gestattet, hier einige Aussprüche ungekürzt mitzuteilen.

Schiller schreibt in einem Briefe aus Jena vom 27. März 1801 an Goethe:

»Ich fürchte aber, daß diese Herren Idealisten ihrer Ideen wegen allzuwenig Notiz von der Erfahrung nehmen, und in der Erfahrung fängt auch der Dichter nur mit dem Bewußtlosen an, ja er hat sich glücklich zu schätzen, wenn er durch das klarste Bewußtsein seiner Operationen nur so weit kommt, um die erste dunkle Totalidee seines Werkes in der vollendeten Arbeit ungeschwächt wiederzufinden. Ohne eine solche dunkle, aber mächtige Totalidee, die allem Technischen vorhergeht, kann kein poetisches Werk entstehen, und die Poesie, deucht mir, besteht eben darin, jenes Bewußtlose auszusprechen und mitteilen zu können, d. h. es in ein Objekt überzutragen ... Das Bewußtlose mit dem Besonnenen vereinigt, macht den poetischen Künstler aus.«

[1]) Wie alle Bestandteile des Habitus, so sind auch die den Künstler ausmachenden Fähigkeiten teils angeboren, teils im Leben erworben. Beim Genie tritt das Angeborene, die Anlage, mehr zu Tage als beim Talent, das zum Erwerb seiner Tüchtigkeit eines längeren Übens bedarf. Die bekannte Frage Lessings, ob ein Raffael ohne Arme vorstellbar sei, ist in diesem Sinne zu bejahen.

Auf diese Briefstelle antwortet Goethe in einem Schreiben aus Oberroßla vom 6. April 1801:

»Was die Fragen betrifft, die Ihr letzter Brief enthält, bin ich nicht allein Ihrer Meinung, sondern ich gehe noch weiter. Ich glaube, daß alles, was das Genie als Genie tut, unbewußt geschehe. Der Mensch von Genie kann auch verständig handeln, nach gepflogener Überlegung aus Überzeugung; das geschieht aber alles nur so nebenher.«

Und Schelling, dem man ein überaus feines Verständnis in künstlerischen Dingen zuerkennen muß, erklärt, wohl in Anlehnung an die Dichterfürsten, daß in der Kunst neben der bewußten, kritischen Denkarbeit das unbewußte Walten der Phantasie eine unentbehrliche, hauptsächliche Bedingung des Schaffens sei [1]).

Angesichts dieser hochbedeutsamen autoritativen Äußerungen muß sich jedoch der philosophisch Gebildete zweierlei vor Augen halten. Erstens, daß jene unbewußten Teilprozesse, die dem Genie charakteristisch sind, nichts Mystisches, die psychologische Erfahrung auf den Kopf Stellendes bedeuten, und zweitens, daß der Künstler zum Zustandebringen von Kunstwerken noch weiterer Gaben, nämlich der bewußten Phantasie und kritischen Urteilsfähigkeit bedarf.

Was Schiller und Goethe, Kant und Schelling unbewußtes Denken nennen, ist nichts anderes als ein Arbeiten desselben intellektuellen Vermögens, dessen bewußte Funktion wir Phantasie nennen. So gut wie der moderne Psycholog, ohne die Irrwege einer geheimniskrämerischen Philosophie des Unbewußten zu betreten, unterbewußte Empfindungen, Assoziationen, Gefühle und Begehrungen anerkennt und erfahrungsgemäß anerkennen muß, so gut fügt sich für ihn ein unterbewußtes Seitenstück der Phantasie in den Rahmen der induktiven Wissenschaft. Allerdings wird der Mann der empirischen Wissenschaft weit vorsichtiger und sparsamer in der Anerkennung unterbewußter Vorgänge zu sein haben, als der Dichter und Kunstschriftsteller. Vieles, ja vielleicht das meiste von dem, was der Nichtspsychologe unbedenklich unbewußt nennt, ist für den geschärften Blick des

[1]) In seiner berühmten Festrede: »Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur« sagt Schelling: »Schon längst ist eingesehen worden, daß in der Kunst nicht alles mit dem Bewußtsein ausgerichtet wird, daß mit der bewußten Tätigkeit eine bewußtlose Kraft sich verbinden muß, und daß die vollkommene Einigkeit und gegenseitige Durchdringung dieser beiden das Höchste der Kunst erzeugt. Werke, denen dies Siegel bewußtloser Wissenschaft fehlt, werden durch den fühlbaren Mangel an selbständigem, von dem Hervorbringenden unabhängigen Leben erkannt, da ihm im Gegenteil, wo diese wirkt, die Kunst ihrem Werk mit der höchsten Klarheit des Verstandes zugleich jene unergründliche Realität erteilt, durch die es einem Naturwerk ähnlich erscheint.« Bibl. d. deutschen Klass. 16. Bd., III. Teil, S. 63, 77.

Forschers nur ein solches Geschehen, bei welchem der Künstler infolge Vertiefung in die Sache seine Aktivität entweder nicht merkt oder wenigstens nicht nachträglich beschreiben kann. Wir bemerkten bereits früher, daß der ästhetisch Schaffende für alle Vorstellungen und Urteile, die nicht seine Bilder betreffen, gewissermaßen tot ist, dafür aber umso lebendiger für seinen augenblicklichen geistigen Interessenkreis. Unter solchen Umständen ist es leicht verständlich, daß der Künstler, wenn er sich über seine Zustände späterhin Rechenschaft zu geben sucht, die Augenblicke engbegrenzter höchster Produktivität für etwas Fremdes und Unfreiwilliges, scheinbar von außen her Veranstaltetes ansieht und sein Bewußtgewesensein dabei verleugnet. So ergeht es auch dem in die Erscheinungen und Probleme völlig versunkenen Gelehrten, ja selbst dem Krieger, der wie toll auf die Festungsmauer losstürmt. Was also im unbewußten Teilvorgang beim Künstler an psychischen Tatsachen enthalten ist, steht zwar außerhalb der alltäglichen Erfahrung des Durchschnittsmenschen, darf aber nicht als unbegreifliches Mirakel ohne Zusammenhang mit unserem sonstigen Wissen angesehen werden[1]).

Daß zu den unbewußten Konzeptionsvorgängen noch eine Fülle bewußter Kompositions- und Koadaptionsakte treten muß (ohne daß diese Akte für das Geniale bezeichnend sind), um einem Kunstwerke Dasein zu geben, das ist wohl keinem Ästhetiker zu leugnen eingefallen; vielmehr bleibt dieser Sachverhalt als selbstverständlich unerwähnt.

Schiller erklärt treffend und bündig, daß das Bewußtlose mit dem Besonnenen vereinigt den Dichter ausmache, und Goethe wird nicht müde, die Notwendigkeit der Zucht der Phantasie durch die logisch-kritische Vernunft zu betonen. Reynolds entwickelt in vielfältiger Weise diese Gedanken für die Malerei. Wenige haben aber so klar die beiden sich ergänzenden Seiten der produktiven Tätigkeit hervorgehoben, wie der Stammvater unserer heutigen Ästhetik, Immanuel Kant. Er räumt zunächst ein, »daß der Urheber eines Produkts, welches er seinem Genie verdankt, selbst nicht weiß, wie sich in ihm die Ideen

[1]) Brentano hat es sich in seinem prächtigen, von uns mehrfach verwerteten Vortrage »Das Genie« (Leipzig 1892) zur Aufgabe gemacht, »auch auf dem Gebiete der Kunst die Tätigkeit des Genies so zu fassen, daß sie nur dem Grade, nicht der Art nach verschieden, aus den allgemeinen psychischen Gesetzen begreiflich wird« (S. 12). Das Charakteristikum des Genies findet er in der »lebendigen Empfänglichkeit, vermöge deren das ästhetisch Wirksame besonders mächtigen Eindruck macht«.

Ähnliche Gedanken schwebten wohl auch Jürgen Bona-Meyer in seiner Studie »Genie und Talent« (Zeitschr. f. Völkerpsych. u. Spr. Bd. XI, 1877, S. 269 ff.) vor, doch gebricht es ihm völlig an Kraft zu scharfen Begrenzungen; Meyers Ausführungen verflachen sich daher zu einem schöngeistigen Gerede.

dazu herbeifinden, auch es nicht in seiner Gewalt hat, dergleichen nach Belieben oder planmäßig auszudenken, und anderen in solchen Vorschriften mitzuteilen, die sie in Stand setzen, gleichmäßige Produkte hervorzubringen« [1]). Im Hinblick auf die Kunst aber sieht sich Kant gezwungen, sogleich auch den zweiten Faktor des Schaffens hervorzuheben, indem er sagt: »Um aber einen Zweck ins Werk zu richten, dazu werden bestimmte Regeln erfordert, von denen man sich nicht freisprechen darf ... Das Genie kann nur reichen Stoff zu Produkten der schönen Kunst hergeben; die Verarbeitung derselben und die Form fordert ein durch die Schule gebildetes Talent, um einen Gebrauch davon zu machen, der vor der Urteilskraft bestehen kann« [2]).

Und um jede Zweideutigkeit auszuschließen, stellt Kant zum Schlusse fest: »Die Gemütskräfte also, deren Vereinigung (in gewissen Verhältnissen) das Genie ausmachen, sind Einbildungskraft und Verstand« [3]).

Scheinbar ist auch Schopenhauer einer derjenigen, die auf die erkennende Fähigkeit des Genies besonderes Gewicht legen. Sagt er doch vom genialen Künstler geradezu: »Das Genie besteht darin, daß die erkennende Fähigkeit bedeutend stärkere Entwickelung erhalten hat, als der Dienst des Willens, zu welchem allein sie ursprünglich entstanden ist, erfordert. Wenn der Normalmensch aus $^2/_3$ Wille und $^1/_3$ Intellekt besteht, so hat dagegen das Genie $^2/_3$ Intellekt und $^1/_3$ Wille« [4]). Trotzdem wäre es verkehrt, Schopenhauer etwa mit E. A. Poe in eine Reihe zu stellen, denn was er unter der erkennenden Fähigkeit versteht, ist nichts anderes als eine intellektuelle Anschauung der platonischen Ideen, die das »Allgemeine und Objektive« sind. »Alles Urdenken«, erklärt er des näheren, »geschieht in Bildern. Aus Begriffen hingegen entspringen die Werke des bloßen Talents, die bloß vernünftigen Gedanken, die Nachahmungen und überhaupt alles auf das gegenwärtige Bedürfnis und die Zeitgenossenschaft allein Berechnete« [5]). Schopenhauer hält also die Intuition als mystische

---

[1]) Kritik der Urteilskraft I. Abschnitt, § 46. An gleicher Stelle definiert Kant: »Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt; oder, Genie ist die angeborene Gemütsanlage *(ingenium)*, durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt« (§ 46). — Bei anderer Gelegenheit sagt Kant: »Genie ist die musterhafte Originalität der Naturgabe eines Subjekts im freien Gebrauche seines Erkenntnisvermögens.«

Kant unterscheidet in diesem Zusammenhange zwischen a) mechanischer Kunst (als bloßer Kunst des Fleißes und der Erlernung) und b) schöner Kunst (als die des Genies).

[2]) Siehe Anmerkung vorige Seite.

[3]) a. a. O. § 49.

[4]) Schopenhauer, Welt als W. u. V. 2. Bd., W. W. 3. Bd., Leipzig 1817, S. 431 f.

[5]) Ebenda S. 433 und weiter: »Unnütz zu sein, gehört zum Charakter der Werke

Anschauung für den Kern des genialen Verhaltens und die »Phantasie als unentbehrliches Werkzeug«.

Anders Nietzsche, dieser Modernste der Modernen. Für ihn ist wenigstens in der ersten großen Schrift »Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik« die dramatische Kunst und jede andere ein Ergebnis des Zusammenwirkens zweier Triebe, nämlich des dionysischen (der zum Willensgebiet gehört) und des apollinischen (eine Betätigungsform des Intellekts). Das dionysische Prinzip beherrscht das Gemüt im Stadium der Konzeption; es stellt einen wilden, instinktmäßigen Drang zum lebensbejahenden Vereinigen mit der Natur dar. Dagegen kommt dem Apollinischen die kunstbildende Aufgabe der zähmenden Formgebung, der Setzung des ästhetischen Maßes und der Harmonie mit Hilfe des Denkens zu, so daß diesem Prinzip als Bereich die Komposition und zum kleineren Teil auch die Koadaption zufällt. Übersetzen wir diese großzügigen Ideen in unsere gemäßigte Sprache, so liegt in ihnen die Bestätigung der auch von uns vertretenen Anschauung, daß das Wesen des Kunstschaffens in einem doppelten Prozeß gelegen ist, in jenem vorwiegend unterbewußten, unter tiefster Erregung des Gemüts sich vollziehenden Erfassen der Grundvorstellungen einerseits (das wir als Seitenstück der bewußten Phantasie erkannten) und der bewußten, aktiven Schöpfung von Gestaltqualitäten anderseits. Zum praktischen Vollenden mustergültiger Werke bedarf es aber, wie wir bereits ausführlich darlegten, auch der dritten, allerdings nicht das Genie als solches charakterisierenden Funktion des logischen Ausgleichens und Verknüpfens, das als Leistung der kritischen Vernunft anzusehen ist. Von allen diesen persönlichen Voraussetzungen des Zustandebringens von Kunstwerken besitzt der normale Durchschnittsmensch, das sei ohne falsche Scham eingestanden, nicht mehr als die ersten Ansätze oder bestenfalls ein bescheidenes Maß — in diesem Sinne erscheint uns das Genie als »Übermensch«, wie bereits Goethes Erdgeist sich ausdrückte. Nicht in der Emanzipation von der echten, mannhaften Sittlichkeit und Wahrheitsliebe, sondern in jener unerhört fruchtbaren und gewaltigen Phantasie liegt das Kennzeichen des Übermenschen der Kunst. Und ist er auch kein Wunder, das die unerbittlichen Gesetze des Naturlaufs aufhebt, so bedeutet er doch gewiß die seltenste und köstlichste Blüte der großen aufwärtsstrebenden Menschheit.

---

des Genies: es ist ihr Adelsbrief« (444). »Das Talent vermag zu leisten, was die Leistungsfähigkeit, jedoch nicht die Apprehensionsfähigkeit der übrigen überschreitet: daher findet es sogleich seine Schätzer« (447).

XII.

Die optischen Qualitäten in der Lyrik Schillers.

Von

Karl und Marie Groos.

Man pflegt in der Psychologie die unmittelbare »Selbstbeobachtung« von der objektiven und mittelbaren »Beobachtung anderer« zu unterscheiden. Wenn jene stets die Grundlage der psychologischen Wissenschaft bleiben muß, da hier allein das seelische Geschehen dem Forscher direkt gegeben ist, so eröffnet die auf indirekter Beobachtung ruhende »objektive« Psychologie den einzigen Weg, der über die eigene Individualität zur Erkenntnis fremden Seelenlebens hinausführt.

Die Untersuchung des fremden Seelenlebens kann den Zweck haben, allgemeine Feststellungen zu erreichen, die nicht für diesen oder jenen, sondern für jeden Menschen gelten (generelle Psychologie). Sie kann aber auch der Absicht dienen, die besondere Eigenart bestimmter Individualitäten oder Gruppen von Individualitäten zu erforschen (differentielle Seelenlehre, als Individual- und Typenpsychologie).

Unsere kleine Abhandlung gehört dem Gebiete der objektiven Psychologie an und ist zunächst zur Erforschung einer Individualität bestimmt. Im Philosophischen Seminar zu Gießen wurde vor einiger Zeit damit begonnen, eine Anzahl von Arbeiten einzuleiten, die auf Grund statistischer Methoden die literarische Produktion hervorragender Persönlichkeiten von psychologischen und kunstwissenschaftlichen Fragestellungen aus untersuchen sollen. Solche Arbeiten werden, wie schon angedeutet wurde, in erster Linie der Erforschung einer Individualität und ihrer Entwickelung dienen; sie können aber auch durch weitere Ausdehnung der Methode von Bedeutung für die Typenpsychologie werden.

Als erster kunstwissenschaftlicher Versuch in dieser Richtung ist eine 1909 veröffentlichte Gießener Dissertation zu betrachten: Ludwig Franck, »Statistische Untersuchungen über die Verwendung der Farben in den Dichtungen Goethes«. Ihr folgt der vorliegende Aufsatz, dem sich ein weiterer über die akustischen Qualitäten in Schillers Lyrik anschließen wird.

Was das von uns zusammengestellte Material betrifft, das wir aus der Schiller-Ausgabe des Bibliographischen Instituts (Bellermann) gewonnen haben, so beschränkten wir uns auf Schillers Lyrik (während die umfassenderen Untersuchungen Francks über Goethe auch dessen Epik und Dramatik berücksichtigen). Hierbei sollte eine Vergleichung der ersten und dritten Periode versucht werden [1]). Von der Lyrik der Jugendperiode wurden alle Gedichte aus dem I. Bande, ferner aus dem IX. die Gedichte der Anthologie, soweit sie Schiller nach Bellermann sicher zugeschrieben werden können, und die der Anthologie vorausgeschickten Nummern 3—11 (S. 17—40) mit Ausnahme der Virgil-Übersetzung (S. 27 f.) bearbeitet. Von der dritten Periode haben wir alles benützt, was der I. Band der Ausgabe enthält; nur die gereimten Auflösungen der Rätsel wurden weggelassen. Dem Interesse für die Entwickelung Schillers entsprechend wurde bei der Jugendperiode überall die ursprünglichste, bei der dritten Periode die endgültige Fassung der Gedichte in Betracht gezogen.

Wir haben in diesem ersten Aufsatz über die von uns gesammelten Ausdrücke zu berichten, in denen eine dichterische Verwertung der optischen Qualitäten hervortritt. Dabei wurde dieselbe Gruppierung gewählt, die auch für Francks Arbeit (a. a. O. S. 10 f.) maßgebend gewesen ist [2]). Wir unterschieden:

A. Bunte Farben [3]):
   rot und nach rot hin [4]),
   blau und nach blau hin,
   grün und nach grün hin,
   gelb und nach gelb hin,
   »bunt«, »farbig« u. dgl.

B. Stumpfe Farben (blond, braun, falb).

C. Neutrale Farben (schwarz, weiß, grau, hell, dunkel).
   hell,
   dunkel [5]).

---

[1]) Die zweite Periode wurde auch verrechnet; sie bietet aber für unsere Methode zu wenig Material und soll daher in dieser Abhandlung nur beiläufig herangezogen werden.

[2]) Nur die Kategorie »Durchsichtigkeit und Undurchsichtigkeit«, die auch bei Goethe keine bedeutende Rolle spielt, wurde weggelassen. Franck rechnete hierher Ausdrücke wie »klar«, »licht«, »trübe«. Bei uns würde sich »licht« und »trübe« unter den neutralen Farben finden.

[3]) Die Ausdrücke »bunte«, »neutrale«, »stumpfe« Farben wurden der Psychologie von Ebbinghaus entnommen. Zu den stumpfen Farben wurde auch Braun gerechnet.

[4]) Zur Rubrik »nach Rot hin« gehören Ausdrücke wie »purpurn«, »dunkelrot«, »rosa« u. s. w.; entsprechend verhält es sich bei den anderen Hauptfarben.

[5]) Natürlich läßt sich nur ein Teil der neutralen Farben nach dunkel und hell

D. Glanz, Glut, Schein.

E. Golden und silbern[1]).

Um möglichst sicherzugehen, haben wir die von uns untersuchten Gedichte zweimal durchgearbeitet. Natürlich bleibt die erstrebte Genauigkeit — besonders Grenzfällen gegenüber, wie sie bei solchen Untersuchungen immer auftreten — trotz aller Bemühungen nur ein Ideal, dem man sich mehr oder weniger annähert. Daher wird es sich empfehlen, aus dem Gesamtmaterial die ganz sicheren Fälle von Verwendung sinnlicher Qualitäten auszusondern und auf ihre Verrechnung den Hauptwert zu legen. Infolgedessen trennten wir bei der Anlegung unserer Materialsammlung die tatsächlich sinnlich gemeinten Bezeichnungen (wie »die Sonne glänzt«, »das blaue Meer«) von solchen Fällen, die optische Qualitäten in unsinnlicher Bedeutung enthielten (z. B. der »glänzende Ruhm«, der »goldne Morgen« des Lebens). War bei metaphorischen Versinnlichungen von abstrakten Begriffen das Bild in seiner sinnlichen Eigenart näher geschildert (z. B. »der Schönheit goldner Gürtel«, »der Freiheit ewig grüner Garten«), so wurde die optische Qualität dem sinnlich Gemeinten zugerechnet, wie dies auch Franck getan hat. Wiederholungen, wie sie z. B. am Anfang und Schluß des Gedichtes »Eine Leichenphantasie« auftreten, wurden nicht einfach, sondern der Zahl der Wiederholungen entsprechend eingetragen. Kamen die optischen Qualitäten in Wunsch-, Befehls- und Bedingungssätzen oder in negativen Formulierungen vor (z. B. »steig empor, Morgenrot«, »winkt der Sterne Licht«, »da grünet kein Reis«), so wurden sie ebenfalls aufgenommen. Die zweifelhaften Fälle wurden besonders vermerkt; zu ihnen gehören z. B. Wendungen wie die folgenden: »weiche Rosenarme« (ist bloß die Weichheit des Rosenblattes gemeint?), »blut'ge Schlacht«, »finstere Wimpern«, »wohnt im Schattenlande« und dergleichen. Völlig weggelassen wurden einige durch den Sprachgebrauch notwendig gemachte Zusammenstellungen, bei denen die optische Qualität nach unserem Gefühl überhaupt keinen Schilderungswert beanspruchen konnte, wie z. B. »blaues Wunder«, »blauer Dunst«, die »goldne Zeit«, die »Fabel vom goldnen Ei«. Ebensowenig wurde die bloße Erwähnung der Sonne, des Monds und der Sterne berücksichtigt, solange nicht aus dem Zusammenhang darauf zu schließen war, daß der Glanz oder das Scheinen der Himmelskörper gemeint sei.

Zur Veranschaulichung lassen wir eine kleine Auswahl von Bei-

---

hin sondern. Fälle, bei denen es sich um eine Erhellung aus vorhergehendem Dunkel handelte, wurden zu »hell« gerechnet, und umgekehrt.

[1]) Ausdrücke wie »des Jubels Silberton« wurden nicht der optischen, sondern der akustischen Sammlung einverleibt.

spielen aus unserer Materialsammlung folgen, die den Abteilungen »rot« und »grün« entnommen ist:

Gedicht	Optische Qualitäten	Bemerkungen
Elegie auf den Tod eines Jünglings		
Bd. 1, S. 15, Z. 26	Seine Tage im Rosenkleide	Nach Rot hin; unsinnlich,zweifelhaft
Die Schlacht		
Bd. 1, S. 27, Z. 3	Grüne Ebene	Grün
S. 27, Z. 13	Glühendes Morgenrot	Rot
Die Kindesmörderin		
Bd. 1, S. 24, Z. 48	Der Wollust Rosenbild	Nach Rot hin; unsinnlich,zweifelhaft
S. 26, Z. 95	Im blut'gen Schmucke	Nach Rot hin; zweifelhaft
Melancholie an Laura		
Bd. 1, S. 46, Z. 43	Der Wangen frisches Purpurblut	Nach Rot hin
Der Abend		
Bd. 9, S. 18, Z. 36	Grüne Heide	Grün
S. 18, Z. 33	Der Stern strahlet wie der Rubin	Nach Rot hin
An Franziska v. Hohenheim		
Bd. 9, S. 26, Z. 34	Das Gefühl muß erröten	Rot; unsinnlich
Der Venuswagen		
Bd. 9, S. 36, Z. 120	Der Purpur flieht die Wange	Nach Rot hin
Der Eroberer		
Bd. 9, S. 20, Z. 22	Unterm Blutgang des Siegs	Nach Rot hin; zweifelhaft
Das Glück		
Bd. 1, S. 220, Z. 17	Grünende Jugend	Grün; unsinnlich
Das Ideal und das Leben		
Bd. 1, S. 113, Z. 5	Ihrer Götterjugend Rosen blühen	Nach Rot hin; unsinnlich,zweifelhaft
Die Kraniche des Ibykus		
Bd. 1, S. 208, Z. 107	Der Fackel düsterrote Glut	Nach Rot hin
Der Spaziergang		
Bd. 1, S. 126, Z. 1	Berg mit dem rötlich strahlenden Gipfel	Rot
S. 129, Z. 83	Des Ölbaums grünende Reiser	Grün
An die Freunde		
Bd. 1, S. 285, Z. 40	Grüne Stunde	Grün; unsinnlich

Die statistische Verrechnung des so gewonnenen Materials erfolgte, wie aus den am Schlusse unserer Arbeit mitgeteilten Haupttabellen zu ersehen ist, in dreifacher Form. Die erste Tabelle gibt die absoluten

Zahlen, d. h. die tatsächlich für jede Rubrik festgestellte Anzahl optischer Qualitäten an. Die zweite und die dritte Haupttabelle enthalten relative Zahlen. Die zweite schafft für das ungleich große Gebiet künstlerischer Produktion (die untersuchten Gedichte der ersten Periode bestehen aus rund 18250, die der dritten aus rund 36800 Worten) [1]) dadurch einen gleichen Maßstab, daß sie mitteilt, wie viele Qualitäten der verschiedenen Rubriken durchschnittlich auf 10000 Worte Text kommen, d. h. sie liefert uns ein Bild davon, wie häufig oder selten in dem angegebenen Wortmaterial des Lyrikers die optischen Qualitäten erscheinen. Die dritte Haupttabelle verrechnet das Verhältnis der optischen Qualitäten untereinander in Prozenten, d. h. sie zeigt uns, wie oft eine bestimmte Gruppe von Qualitäten, z. B. »blau« oder »Glanz« oder »golden«, unter 100 optischen Qualitäten auftaucht.

In der zweiten und dritten Tabelle finden sich stets zwei Zahlen nebeneinander. Die erste bezieht sich auf die sinnlich gemeinten und zweifelsfreien Fälle, die zweite (eingeklammerte) auf alle Fälle einschließlich der unsinnlich gemeinten und zweifelhaften. Die erste Reihe, die wir als die wichtigere betrachten, dient zum Vergleich mit den Ergebnissen Francks, dessen Arbeit sich nur auf das sinnlich Gemeinte und Unzweifelhafte bezieht (a. a. O. S. 8 f.). Natürlich hätte man noch manche andere Reihen relativer Zahlen außer den beiden von uns mitgeteilten »Extremen« gewinnen können. Hier sei nur darauf hingewiesen, daß wir versuchsweise für die dritte Periode auch die Gesamtzahl der sinnlichen und unsinnlichen Fälle mit Ausschluß der zweifelhaften für die Hauptrubriken ausgerechnet haben. Dabei gingen die Abweichungen von den Zahlen für alle Fälle einschließlich des Zweifelhaften nicht über vier Zehnteile eines Prozents hinaus, ein Unterschied, der bei solchen Untersuchungen überhaupt nicht in Betracht kommen kann. Bei der Verrechnung auf 10000 Textworte würden sich nur in zwei Kategorien der ersten Periode etwas größere Unterschiede finden, die aber an unseren Ergebnissen auch nichts ändern können: unter den 37 »nach rot hin« gehenden Bezeichnungen sind 9, unter den 119 zu »Glanz, Glut, Schein« gehörenden ebenfalls 9 Fälle als zweifelhaft bezeichnet.

Die so gewonnenen Zahlen wird man zunächst von zwei Gesichtspunkten aus untersuchen können. Man wird sich erstens fragen, inwieweit sie einen kleinen Beitrag zur allgemeinen Charakteristik der Schillerschen Lyrik zu liefern vermögen, und man wird zweitens von

[1]) Die Gedichte der ersten Periode wurden ganz durchgezählt; von den in Betracht kommenden 219 Seiten der dritten Periode wurden die Worte auf 120 Seiten aus verschiedenen Teilen der Sammlung gezählt und das Ganze nach dem so gewonnenen Durchschnitt berechnet.

genetischen Interessen aus die etwa hervortretenden Unterschiede zwischen der ersten und dritten Periode des Dichters in Betracht ziehen. Hiermit verbindet sich aber noch ein weiterer Gesichtspunkt, der sich daraus ergibt, daß wir in der Lage sind, unsere Zahlen mit den durch die Francksche Abhandlung für Goethe erzielten Ergebnissen zu vergleichen. Da es sich hierbei um unsere beiden größten Dichter handelt, so wird ein solcher Vergleich nicht ohne Interesse sein.

1. Beginnen wir mit der Gesamtzahl optischer Qualitäten in der Jugendlyrik Schillers, so finden wir für die von uns untersuchten Gedichte der ersten Periode 276, oder mit Einschluß des unsinnlich Gemeinten und Zweifelhaften 356 Fälle. Auf 10000 Worte Text ergibt das die Zahlen 151 und 195. Der Zahl 151 steht in der Jugendlyrik Goethes (Franck S. 39) die Zahl 75 gegenüber. Der junge Schiller bietet also in seiner Lyrik ungefähr doppelt so viele optische Qualitäten als der junge Goethe. Am stärksten tritt dieses Überwiegen in zwei Rubriken hervor: die Qualität »rot« und »nach rot hin« ergibt, auf 10000 Worte verrechnet, bei Schiller 24,11, bei Goethe 5,6, die Gruppe »Glanz, Glut, Schein« dort 48,22, hier 14,93. Die einzige Gruppe, in der Goethe um ein weniges vorwiegt (4,35 gegen 3,29 bei Schiller), enthält die abstrakten Ausdrücke »bunt«, »farbig« u. dgl.

Es muß bemerkt werden, daß es nicht angeht, aus diesen Resultaten auf eine stärkere visuelle Phantasie Schillers zu schließen. Hierzu wäre man sogar dann nicht ohne weiteres berechtigt, wenn nachgewiesen wäre, daß Schiller vorwiegend mit solchen Daten arbeitet, was durchaus nicht der Fall ist. Denn ganz abgesehen von der Tatsache, daß der poetische Stimmungswert der Farbenausdrücke überhaupt nicht allein von einem selbständig reproduzierten Phantasiebild der Farbe, sondern von recht verschiedenartigen, nur zum Teil visuellen Faktoren[1]) abhängt, die unmittelbar mit dem Wortklang oder Schriftbild verschmelzen, kommen hier zur Erklärung vor allem gewisse äußere Einflüsse und dazu die allgemeine künstlerische Eigenart Schillers in Betracht, die ihn gerade für diese Einflüsse zugänglich machte. Es entspricht Schillers Wesen, die gehobene Sprache, den starken Ausdruck und den Schmuck der Rede zu lieben, während dem jungen

[1]) Wenn z. B. Schiller an Stelle von »gelb« gern »golden« sagt (»goldene Ähren« und dergleichen), so beruht für ihn der höhere Stimmungswert dieses Ausdrucks gewiß zu einem wichtigen Teil auf der apperzeptiven Einschmelzung von Faktoren, die mit der Vorstellung des Wertvollen zusammenhängen. Dazu mag der vollere Klang des o und manches andere kommen, was mit der visuellen Phantasie überhaupt nichts zu tun hat. Man vgl. hierzu auch Jonas Cohn, »Die Anschaulichkeit der dichterischen Sprache«, diese Zeitschr. Bd. II.

Freunde Herders die schlichte Art des Volksliedes näher lag. Bei den optischen Qualitäten kommt nun hauptsächlich ihr Schmuckwert[1]) in Betracht. Unter den Dichtern, die in dieser Hinsicht auf Schillers Jugendlyrik von Einfluß gewesen sind, wird, wie ich vermuten möchte, Haller an erster Stelle zu nennen sein.

2. Mit dem eben Gesagten hängt es wohl auch zusammen, daß wir bei Schiller die Qualität »gelb« gern durch »golden« ersetzt finden (vgl. S. 564, Anm. 1), und daß unter den bunten Farben die prächtigste, das Rot, unter den anderen Qualitäten die des Glänzens, Glühens und Scheinens so stark hervortreten. Sehen wir daraufhin die dritte Haupttabelle an, so finden wir, daß bei dem jungen Schiller Rot 15,94%, Glanz, Glut, Schein 31,89% aller optischen Qualitäten ausmacht, während die entsprechenden Zahlen bei Goethe (Franck S. 33) 7,4% und 20% sind. In denselben Zusammenhang gehört auch die Tatsache, daß Franck in den von ihm untersuchten Jugendgedichten Goethes nur zwei Bezeichnungen fand, die unter die Rubrik »nach rot hin« gehören (Goethe bevorzugt also den schlichtesten Ausdruck), während wir bei Schiller nicht weniger als 27 solche Bezeichnungen antreffen. In der dritten Periode sind es noch 17 gegen 6 entsprechende Fälle bei Goethe[2]).

Ehe wir weitergehen, sei noch hinzugefügt, daß auch Schillers relativer Reichtum an optischen Qualitäten gegenüber unserer neuesten Lyrik, die ja in bewußter Weise den Stimmungswert des Farbenwortes pflegt, zur Armut wird. Man nehme etwa folgende Verse aus dem »Traum der Treue« von Albert H. Rausch (1907):

Dahingebauscht auf blauen Baldachinen
Gen Süden schwellten dunkle Purpurpfühle
Im hellen Sprühn der westlichen Rubinen
Und gelber Rosen wogendem Gewühle.

Dann glommen die bei rosa Wolkensäumen
Und die auf blassem Grün schon dämmernd schwammen
Wie Fieberblumen auf aus wirren Träumen
Die trüben kranken violetten Flammen.

Unter 45 Worten 15, die auf optische Qualitäten, 7, die auf bunte Farben hinweisen! Das ist nur in unserer koloristisch interessierten Zeit möglich. Man bedenke, daß Schillers Jugendlyrik in über 18000

[1]) Man kann nach den drei wichtigsten Einzelmotiven der künstlerischen Produktion (Prinzip der Selbstdarstellung, der Schöngestaltung und der Nachahmung) den Ausdruckswert, den Schmuckwert und den Kopiewert eines Kunstwerkes unterscheiden; dazu kommt dann noch der allgemeine Begriff des Illusionswertes.

[2]) Schiller liebt das königliche Wort »purpurn«, das Franck bei Goethe nur in der mittleren Periode einigemal gefunden hat.

Worten 68 bunte Farben aufweist und daß in dem »Urfaust« Goethes nach Franck (S. 73 f.) nur sechsmal bunte Farben genannt sind, fünfmal rot und einmal grün. Wir konstatieren den ungeheuren Unterschied; ein Werturteil soll damit nicht ausgesprochen sein.

3. Ein weiterer Gegensatz zwischen Schiller und Goethe tritt bei der Betrachtung ihrer Entwickelung hervor. Bei Goethe steigt die Zahl der optischen Qualitäten mit zunehmendem Alter etwas an. Auf 10000 Textworte kommen in der Jugendlyrik 75,26 optische Qualitäten; in der mittleren Periode der Lyrik sinkt die Linie allerdings auf 72,05; dann erhebt sie sich aber in der Alterslyrik auf 80,96 und erreicht in dem stark lyrischen zweiten Teil des Faust den höchsten Stand mit 88,64, eine Erscheinung, die wahrscheinlich mit den Einwirkungen der Romantik zusammenhängt. Bei Schiller sinkt dagegen unserer zweiten Haupttabelle nach der Anteil optischer Qualitäten von 151,23 (195,07) in der ersten auf 95,92 (121,19) in der dritten Periode. Das ist nun freilich zum großen Teil den kurzen Epigrammen zuzuschreiben, die sich besonders zwischen Nr. 88 und Nr. 154 unserer Sammlung finden. Wir haben daher eine engere Auswahl aus der Lyrik der dritten Periode verrechnet, in der sich die meisten unter den bekannteren erzählenden Gedichten finden, während alles Epigrammatische ausgeschaltet wurde[1]). Obwohl gerade wegen der vielen Erzählungen die dritte Periode auf diese Weise vermutlich »zu gut wegkommt«, ergab sich doch für 10000 Worte nur die Zahl 134 gegen 151 in der Jugendlyrik. Man möchte annehmen, daß jene erhabene Energie der Selbsterziehung zum Maße, in der die sittliche Größe Schillers wurzelt, sogar in das äußerliche Gebiet hineinwirkt, mit dem wir es hier zu tun haben. Eine in Vorbereitung stehende Arbeit über den Ausdruck der Gefühle bei Schiller wird darüber freilich besser Aufschluß geben können.

4. Innerhalb der einzelnen Rubriken sei ein weiterer genetischer Unterschied hervorgehoben, der denselben Gedanken nahelegen kann. In Goethes Lyrik nehmen die schlichten Bezeichnungen, die der Rubrik »Neutrale Farben« angehören, von Periode zu Periode stetig ab, während die Qualitätsgruppe »Glanz, Glut, Schein« im Wachsen begriffen ist (Prozentzahlen: 43; 35,3; 31 einerseits, 20; 26,6; 27 anderseits); bei Schiller verhält es sich umgekehrt: 27,2 und 32,6 in der ersten, 31,9 und 30,6 in der zweiten Gruppe. Auch bei der Verrechnung auf 10000 Worte verrät sich die Verschiebung dadurch, daß die Rubrik »Glanz, Glut, Schein« bedeutend stärker verliert als die »Neutralen Farben«.

---

[1]) Die Nummern 39, 48, 53, 59, 61, 63, 70, 71, 81, 87, 158, 164, 166, 169, 170, 175, 176, 180, 191, 197, 203; zusammen annähernd 17000 Worte.

Trotz dieser Unterschiede im Reichtum des Materials und in dem Gesamtverlauf der Entwickelung ergibt sich aber auch eine Reihe recht merkwürdiger Übereinstimmungen zwischen Goethe und Schiller, von denen wir das folgende mitteilen wollen.

5. Bei Goethe zeigt sich eine auffallende Gleichmäßigkeit in dem prozentualen Verhältnis der bunten Farben und der anderen optischen Qualitäten, eine Gleichmäßigkeit, die sich trotz der größten Unterschiede in den absoluten Zahlen fast wunderbar erhält. Franck teilt S. 35 folgende Tabelle mit:

	Lyrik		Epos		Drama	
	Bunte Farben %	Andere Qualitäten %	Bunte Farben %	Andere Qualitäten %	Bunte Farben %	Andere Qualitäten %
Jugendperiode . . .	22	78	26	74	25	75
Mittlere Periode . .	24	76	22	78	22	78
Altersperiode . . .	22	78	26	74	23	77

Man kann hier ja natürlich bei einem so großen Material aus objektiven Gründen eine gewisse Regelmäßigkeit erwarten, da die hauptsächlichen Situationen in der Schilderung stets wiederkehren. Daß diese Regelmäßigkeit aber so weit geht, hätte gewiß niemand vermutet. Noch größer war unser Erstaunen, als wir in Schillers Lyrik ganz ähnliche Verhältnisse fanden, nämlich 25 %: 75 % in der ersten und 23 % : 77 % in der dritten Periode. — Auch die vorhin erwähnte Auswahl von Gedichten aus der dritten Periode ergab bei ganz anderen absoluten Zahlen (54 und 172) das Verhältnis 24 %: 76 %. Und wenn man die Rubrik für alle (auch die unsinnlich gemeinten und zweifelhaften) Qualitäten ansieht, so findet man in der Jugend 23 %: 77 %, in der dritten Periode 20,2 %: 79,8 % [1]).

6. Bei Goethe ist die Farbe Rot, obwohl sie von ihm viel weniger als von Schiller bevorzugt wird, im Anfang am stärksten vertreten, nimmt aber dann so weit ab, daß ihr Grün gleichkommt. Dies zeigt sich in der Lyrik, sowie in der Verrechnung aller drei Dichtungsgattungen. Ganz entsprechend sinkt das Rot bei Schiller von 24 Fällen in 10000 Worten Text (15,9 % unter den Qualitäten) auf 7,6 Fälle (7,9 %), während das Grün von 2,7 (1,8 %) in der ersten auf 6,79 (7,1 %) in der dritten Periode steigt.

[1]) Die Untersuchung der zweiten Periode ergab für die sicheren und sinnlich gemeinten Fälle 28,9 : 71,1.

7. Blau ist bei Goethe schwächer als Rot, Gelb (sofern man von »golden« absieht) fast gar nicht vertreten. Ebenso verhält es sich bei Schiller.

8. Die abstrakten Ausdrücke für »farbig, bunt« nehmen bei Goethe im Alter zu. Auch bei Schiller finden wir ein — allerdings schwaches — Ansteigen: 3,29 (2,18%) auf 3,53 (3,68%).

9. Von größerem Interesse ist folgender Punkt. Bei den neutralen Farben zeigt Goethe mit zunehmendem Alter eine Verschiebung zu Gunsten der »nach hell hin« gehenden Qualitäten. In seiner Lyrik sinkt bei der Verrechnung auf 10000 Textworte das Dunkel von 22,39 über 12,88 auf 11,71 herunter, während Hell von 7,46 über 9,75 auf 11,38 steigt. Bei Schiller sind die entsprechenden Zahlen für Dunkel 24,11 und 16,03, für Hell 12,05 und 13,04. Dasselbe Verhältnis zeigt sich bei den eingeklammerten Zahlen der II. Tabelle, indem Dunkel von 32,33 auf 23,1, Hell von 14,25 auf 16,85 verschoben wird. Die Phantasie beider Dichter wendet sich also mit zunehmendem Alter mehr dem Hellen und Lichten zu, als es in der Jugend der Fall war.

10. Diesem Umstand entspricht es, daß bei Schiller auch in der stark absinkenden Gruppe »Glanz, Glut, Schein« (vgl. oben Nr. 4) die Ausdrücke »Glanz«, »glänzen« zunehmen: beim sinnlich Gemeinten von 4,38 auf 5,71 in 10000 Textworten, bei der Einrechnung des unsinnlich Gemeinten (zweifelhafte Fälle fehlen hier beinahe ganz) von 6,57 auf 9,78. — In dieser Hinsicht sei auf das Untersuchungsmaterial Francks aus dem ersten und zweiten Teil des Faust verwiesen. Der Urfaust liefert für die genannte Gruppe nur 6 Ausdrücke, unter denen kein einziger auf »glänzen« geht; der zweite Teil enthält etwa 150 solcher Ausdrücke, unter denen das »Glänzen«, »Glitzern« und »Gleißen« eine überraschend wichtige Rolle spielt.

11. Endlich machen wir noch darauf aufmerksam, daß die Goethesche und Schillersche Lyrik im Gebrauch der Ausdrücke »golden« und »silbern« eine weitgehende Übereinstimmung zeigt, obwohl der Vorrat an Qualitäten auch hier bei Schiller größer ist als bei Goethe. Beide lassen im Gebrauch dieser Ausdrücke in der späteren Zeit nach. Dabei überwiegt Gold, und zwar so, daß es in der ersten Periode bei beiden Dichtern ungefähr doppelt so oft vorkommt als Silber (6,8 : 3,1 bei Goethe, 14,5 : 7 bei Schiller), in der späteren Zeit dagegen etwa dreimal so oft (bei Goethe 3,1 : 1 und 4,5 : 1,3, bei Schiller 9,2 : 2,7).

Eine Übersicht über diese und andere Punkte ermöglichen die Tabellen, die wir zum Schluß hinzufügen.

Tabelle I.

Die absoluten Zahlen der optischen Qualitäten.

	I. Periode von Schillers Lyrik		III. Periode von Schillers Lyrik	
	Sinnlich gemeint	Alle Qualitäten	Sinnlich gemeint	Alle Qualitäten
Bunte Farben . . .	73 (zw.[1]) 5)	82 (zw. 10)	84 (zw. 3)	90 (zw. 3)
Rot	17	19	11	11
Nach Rot hin . . .	31 (zw. 4)	37 (zw. 9)	18 (zw. 1)	20 (zw. 1)
Grün	5	5	25	29
Nach Grün hin . .	0	0	0	0
Blau	6	6	14	14
Nach Blau hin . .	3	3	1	1
Gelb	4	4	0	0
Nach Gelb hin[2]) .	0	0	0	0
Bunt, farbig . . .	7 (zw. 1)	8 (zw. 1)	15 (zw. 2)	15 (zw. 2)
Neutrale Farben .	77 (zw. 2)	94 (zw. 3)	119 (zw. 4)	156 (zw. 5)
Hell	22	26 (zw. 1)	49 (zw. 1)	62 (zw. 1)
Dunkel	46 (zw. 2)	59 (zw. 2)	62 (zw. 3)	85 (zw. 3)
Stumpfe Farben . .	5	5	5	5
Glanz, Glut, Schein	91 (zw. 3)	119 (zw. 9)	108	145 (zw. 2)
Golden	27	42	34	40
Silbern	13	14	10	10
Zusammen	286 (zw. 10)	356 (zw. 22)	360 (zw. 7)	446 (zw. 10)

[1]) zw. bedeutet »zweifelhafte Fälle«.

[2]) Vgl. jedoch »Golden« (da dieser Ausdruck sich sowohl auf die bunte Farbe als auch auf den Glanz beziehen kann, wurde er gesondert verrechnet).

Tabelle II.

Verrechnung auf 10000 Textworte.

	Goethes Lyrik (nach Franck)			Schillers Lyrik			
	1. Periode	2. Periode	3. Periode	1. Periode		3. Periode	
Bunte Farben . .	**16,79**	**17,4**	**17,88**	**37,26**	**(44,93)**[1]	**22,01**	**(24,45)**
Rot (u. Verwandtes)	5,6	4,53[2]	2,92	24,11	(30,69)	7,61	(8,43)
Grün „ „	4,35	4,87	4,55	2,74	(2,74)	6,79	(7,88)
Blau „ „	2,49	3,13	2,28	4,93	(4,93)	4,08	(4,07)
Gelb „ „	0	0,69	0,33	2,19	(2,19)	0	(0)
Bunt, farbig . . .	4,35	4,18	7,8	3,29	(4,38)	3,53	(4,07)
Andere Qualitäten	**58,46**	**54,64**	**63,08**	**113,97**	**(150,14)**	**73,91**	**(96,74)**
Neutrale Farben	32,34	25,41	24,71	41,09	(51,51)	31,25	(42,39)
Hell	7,46	9,75	11,38	12,05	(14,25)	13,04	(16,85)
Dunkel	22,39	12,88	11,71	24,11	(32,33)	16,03	(23,1)
Stumpfe Farben	0,62	1,39	3,58	2,74	(2,74)	1,36	(1,36)
Glanz, Glut, Schein	14,93	19,14	21,79	48,22	(65,21)	29,35	(39,4)
Durchsichtigkeit . .	0,62	4,53	7,15	—	—	—	—
Golden u. Silbern	9,95	4,17	5,85	21,92	(30,68)	11,95	(13,59)
Golden	6,84	3,13	4,55	14,8	(23,01)	9,23	(10,87)
Silbern	3,11	1,04	1,3	7,12	(7,67)	2,72	(2,72)
Alle Qualitäten zusammen	**75,26**	**72,04**	**80,96**	**151,23**	**(195,07)**	**95,92**	**(121,19)**

[1]) Die erste Zahl bezieht sich auf die sicheren Fälle sinnlich gemeinter Qualitäten, die zweite (eingeklammerte) auf alle Fälle einschließlich des unsinnlich Gemeinten und Zweifelhaften.

[2]) Bei Franck ist 2,09 »Purpur« zu 2,44 »Rot« hinzuzurechnen.

Tabelle III.

Verhältnis der optischen Qualitäten untereinander in Prozenten.

	Goethes Lyrik (nach Franck)[1]			Schillers Lyrik	
	1. Periode	2. Periode	3. Periode	1. Periode	3. Periode
Bunte Farben	**22,3**	**24,1**	**22**	**24,64 (23,03)[2]**	**22,95 (20,18)**
Rot (u. Verwandtes)	7,3	6,3	3,6	15,94 (15,73)	7,94 (6,95)
Grün „ „	5,8	6,8	5,6	1,81 (1,4)	7,08 (6,5)
Blau „ „	3,3	4,3	2,8	3,26 (2,53)	4,25 (3,37)
Gelb „ „	0	0,9	0,4	1,45 (1,12)	0 (0)
Bunt, farbig	5,8	5,8	9,6	2,18 (2,25)	3,68 (3,36)
Andere Qualitäten	**77,7**	**75,9**	**78**	**75,36 (76,97)**	**77,05 (79,82)**
Neutrale Farben	43	35,3	31	27,17 (26,41)	32,58 (34,98)
Hell	10	13,5	14	7,97 (7,3)	13,6 (13,9)
Dunkel	30	17,8	14	15,94 (16,57)	16,71 (19,06)
Stumpfe Farben	0,8	1,9	4	1,81 (1,4)	1,42 (1,12)
Glanz, Glut, Schein	20	26,6	27	31,89 (33,43)	30,59 (32,51)
Durchsichtigkeit	0,8	6,3	8,8	— —	— —
Goldenu. Silbern	13,1	5,8	7,2	14,49 (15,73)	12,46 (11,21)
Golden	9	4,35	5,6	9,78 (11,8)	9,63 (8,97)
Silbern	4,1	1,45	1,6	4,71 (3,93)	2,83 (2,24)

[1]) In der Franckschen Tabelle finden sich einige durch die Abrundung entstandene kleine Inkorrektheiten, die hier durch genauere Zahlen ersetzt sind.

[2]) Vgl. Anm. 1 zur II. Haupttabelle.

XIII.

Improvisation.

Von

Richard M. Meyer.

Über die Rolle, die beim dichterischen Prozeß die Inspiration zu spielen habe, sind heftige Kämpfe ausgefochten worden; und während die gelehrten Jahrhunderte vom 15. bis in das 17. hinein die störende Willkür fast völlig verbannten, um der Ansammlung von Lektüre, der Befolgung von Regeln, der Nachahmung von Mustern Raum zu schaffen, ward seit den Stürmern und Drängern »des Dichters Aug' in holdem Wahnsinn rollend« zum Feldgeschrei. Man hat sich inzwischen wohl im ganzen dahin geeinigt, daß ohne den »göttlichen Funken« keine künstlerische Leistung und ohne Arbeit kein reifes Kunstwerk möglich sei; aber welcher Anteil beiden Faktoren zukommt, darüber wogt noch lebhaft der Streit, sowohl soweit es sich um die Frage *de iure* wie um die *de facto* handelt. Gerade in diesen Tagen ist die Verschiedenheit der Standpunkte wieder grell beleuchtet worden. Während Richard Dehmel in einem viel beachteten Aufsatz der unbewußten Tätigkeit kaum noch irgend Raum läßt, behauptet Oskar Walzel (in seinen soeben erschienenen anregenden »Hebbelproblemen«), daß selbst bei einem Poeten, der fast als Typus des Reflexionsdichters galt, bei Hebbel, die visionäre Produktion die bewußte bei weitem überwiegt. Die Rollen sind, wie man sieht, vertauscht: der Dichter plädiert für möglichste Überlegtheit, der Literarhistoriker für weitgehende Gültigkeit der instinktiven Hervorbringung; und bei beiden entspricht dies auch ihren Bewertungen: dem einen erscheint die überlegte, bewußte Arbeit, dem andern die Tätigkeit des inspirierten Sehers als das Höhere.

Daß die erste Konzeption, das »Aperçu« nach Goethes Terminologie, als ein nicht weiter zu erklärendes Himmelsgeschenk anzusehen sei, darüber herrscht wohl Einigkeit. Dann aber sind viele geneigt, an eine Improvisation zu glauben (die nach dem Erstarren immer noch bearbeitet werden mag!), andere an ein langsames, mehr oder minder logisches Entwickeln. Die Frage ist nun doch zunächst, wie weit solche Verschiedenheiten tatsächlich vorliegen. Zwar daß Gegensätze

in der Schnelligkeit der Evolution existieren, leugnet kein Mensch; eben erst hat der Schwede Östergren (»*Stilisk Språkvetenskap*«, S. 6) sie an dem Improvisator Strindberg und der langsamen Arbeiterin Ernst Ahlgren (vgl. Ellen Key, Drei Frauenschicksale, S. 202, auch S. 224) in diesem Sinne verglichen. Ob aber tatsächlich nur ein Unterschied des Tempos vorliegt oder ein solcher der Art, das ist keineswegs so einfach zu beantworten. Denn kaum jemand scheint sich bis jetzt ernsthaft die Frage vorgelegt zu haben, was denn eigentlich das Wesen der Improvisation sei.

Zwar einiges ist auch hier allgemein zugestanden, und darunter ein sehr wichtiger Punkt. Man bezweifelt nicht, daß die Improvisation eine — bewußte oder unbewußte — Vorbereitung voraussetze. In ihrem umfangreichen Buche »*Storia della Poesia Estemporanea nella letteratura Italiana*« (Rom 1905) geht Adele Vitagliano zwar nirgends näher auf unsere Frage ein; aber sie gibt doch (S. 173) zu, daß der Improvisator im Schrein seines Gedächtnisses Sprüche, Kadenzen, Verbindungsmittel, Gleichnisse vorrätig haben müsse. Im übrigen gebe es kein Rezept; nur habe ein alter Stegreifdichter ihrer Bekanntschaft die Grundregel gegeben, man solle den Gegenstand recht genau von mehreren Seiten betrachten — womit denn nicht viel geholfen sei. Mit den Schilderungen dieser berühmten Rhapsoden, des Perfetti und des Rossetti, der Corilla Olimpica (die für die »Corinne« der Madame de Staël Vorbild wurde) und der Giannina Milli, erfahren wir für unsere Zwecke nicht viel mehr, als daß sie nach der Produktion wie zerbrochen waren, körperlich und geistig wie zerschlagen (S. 61). Und wenn Lamartine den letzten berühmten Improvisator, Regaldi — in dem Carducci alle hohle Verskunst verkörpert hat, die er bekämpft — mit sich selbst verglich, so wird man auch in diesen Versen nicht eben eine deutliche Charakteristik der Stegreifdichtung finden:

Tes vers jaillissent, les miens coulent,
Dieu leur fit un lit différent,
Les miens dorment, et les tiens roulent,
Je suis le lac, toi le torrent (S. 208).

Daß der gefeierte Franzose die Gelegenheit benützte, an sein berühmtestes Gedicht — *Le lac* — zu erinnern, ist hier kennzeichnender als der Gegensatz zwischen der Impetuosität des Improvisators und der Ruhe des — sagen wir Schreibtischdichters. Doch paßt das Wort nicht: unter den italienischen Improvisatoren selbst sind kunstmäßigere und volkstümliche (S. 181 f.) zu unterscheiden, und »Stubenpoeten« wie Ernst Rittershaus sind bei uns dem Begriff des Improvisators näher gekommen, als etwa der Bauer und Freiluftdichter Christian Wagner.

Aber halten wir dies fest: die innere Vorbereitung. Sie wird dadurch ermöglicht, daß die aufgegebenen Themata (S. 171, 206) einen nicht allzuweiten Kreis umspannen; und dies wieder beruht auf einer ziemlich weitgehenden Gleichmäßigkeit der literarischen Bildung, der dichterischen Interessen, der Lektüre.

Wir finden daher die Improvisationskunst reicher nur da entwickelt, wo eine feste Kunstübung sich mit einem verhältnismäßig engen poetischen Horizont vereinigt. So denn vor allem auch in der Volkspoesie. »Der kirgisische Sänger, der uns als Typus dienen kann, dichtet nicht neu, wenn er singt, sondern er schildert einen neuen oder bekannten Inhalt, indem er die Form aus einer großen Anzahl kleiner Vortragsteilchen mosaikartig zusammensetzt. Solche Vortragsteilchen, die sich wegen des gleichen Metrums überall verwenden lassen, sind: Schilderungen gewisser Vorfälle und Situationen, wie Geburt und Aufwachsen eines Helden, Preis der Waffen, Vorbereitung zum Kampfe, Schilderung von Persönlichkeiten, Unterredungen von Helden, Tod eines Helden, Malen eines Landschaftsbildes, das Hereinbrechen der Nacht u. s. w. Die Kunst des Sängers besteht darin, die fertigen Bildteilchen so aneinander zu reihen, wie der Lauf der Begebenheit es fordert, und durch Neues zu verbinden. Je mehr solcher Teilchen der Sänger besitzt, desto abwechslungsreicher und mannigfaltiger kann er den Gesang gestalten. Der Sänger kennt keine Lieder, sondern nur Stoffe.« (John Meier, Werden und Leben des Volksepos, S. 13; vgl. Anm. S. 40.) Improvisation ist also hier momentane Kombination im Gedächtnis aufbewahrter poetischer Einzelstücke; so ist sie nur möglich, wo solche Elemente in großer Zahl vorhanden sind — aber auch überall, wo das der Fall ist.

Es ist daher auch ein prinzipieller Unterschied zwischen den berühmten Sängerkämpfen etwa im Kaukasus (Bodenstedt, 1001 Tag im Orient, 3, 15) und einem solchen zwischen zwei italienischen Stegreifvirtuosen (Vitagliano S. 193). Überall werden, wie bei den Schnadahüpferln der bayrischen Bauern auch, mit vorgearbeitetem Material die Hauptkosten bestritten. Und so urteilt denn über O. L. B. Wolff, den »ersten deutschen Improvisator«, den Nachahmer des Gianni (Vitagliano, S. 116) und Sgricci (ebenda S. 144; bei Edward Schroeder verdruckt »Spricci«) Edward Schroeder (Allg. deutsche Biogr. 44, 10): »Sicher ist, daß er in seinem ausgezeichneten Gedächtnis eine Unsumme von Tatsachen, Situationen, wörtlichen Reminiszenzen aus Geschichte und Literatur aufspeicherte, wahrscheinlich, daß die lyrischen Digressionen, die Gebete, Danklieder, Hymnen, die er, wo er nur konnte, einschob, als bequemer Apparat bereit gelegt werden.« Es scheint also, daß jener Ausspruch recht hat, nach dem am besten immer diejenigen Improvisationen gelingen, die am sorgfältigsten vorbereitet sind!

Es scheinen sich also ziemlich paradoxe Folgerungen zu ergeben. Gerade die Improvisatoren, die für die Vertreter unmittelbarer Inspiration, für die Fortsetzer ältester volkstümlicher Art gelten, müssen sich durch Lektüre, Gedächtnisübungen, technische Schulung auf ihre Produktionen vorbereiten, während etwa bei dem gelehrten Kunstdichter für seine dichterischen Hervorbringungen all dies ohne Bedeutung wäre!

Natürlich steht die Sache anders. Es ist ja nur nötig, an die eifrigsten Improvisatoren zu erinnern: an die Kinder. Ihren »produktiven Hörspielen« hat K. Groos (Die Spiele der Menschen, S. 37 f.) einen der lehrreichsten Abschnitte seines Buches über die »Vorbereitung des fertigen Menschen« gewidmet. Vorzugsweise finden wir ja »sinnlose Reime«, besonders als Abzählverse (S. 46): eine Anhäufung von bloßen Klängen, nicht durch ein Band des Sinns, sondern lediglich durch Reim und Rhythmen zusammengehalten; aber auch wo ein wirklicher Inhalt vorhanden ist, wie in den Kettenreimen (S. 43), ist wenigstens für die Verbindung der Inhalt viel weniger ausschlaggebend als jene äußeren Faktoren: Reim und Rhythmus. In der Tat haben wir hier ganz dasselbe wie in den Dichtungen der kirgisischen Rhapsodien, ein Mosaik von fertigen Teilchen:

Eins zwei drei,
Alt ist nicht neu,
Neu ist nicht alt,
Warm ist nicht kalt,
Kalt ist nicht warm,
Reich ist nicht arm,
Arm ist nicht reich u. s. w.

Man sieht, wie diese Kombinationen zustande kommen: einmal werden einfache Sätzchen aus gleichem Rhythmus durch den Reim aneinander befestigt, dann der zweite durch Umkehr bei Wahrung des Rhythmus formell variiert, wieder ein entsprechendes Sätzchen angebunden usf.

Dies natürlich kann keine primitive Inspirationspoesie sein: all die Einzelverse sind eben aus dem Gedächtnis, und mittelbar aus dem Gebrauch der Erwachsenen, aufgenommen, nicht etwa von den »dichtenden« Kindern erfunden; oder soweit sie das etwa doch wären, sind sie fertigen Mustern nachgeformt. Es ist mit der Kinderdichtung eben wie mit der Kindersprache: die eigentliche Neuschöpfung ist minimal (vgl. R. Meringer, Aus dem Leben der Sprache, S. 220 f.). — Die »sinnlosen« Rhythmen sind dagegen »Erfindung«, dafür aber eben auch noch keine Poesie, sondern erst eine Vorstufe, eine Vor- und Einübung des Rhythmus an sich.

Die Improvisation der Kinder lehrt aber von neuem die Notwendig-

keit einer latenten Vorbereitung. Aber jene Paradoxie, daß der Improvisator mehr »wissen« muß, als der anders verfahrende Dichter, als der eigentliche Kunstdichter (heißt doch »Kunst« eigentlich »Wissen«: es bedeutet die Summe dessen, was man gelernt hat!) — die werden wir doch nicht aufrecht erhalten wollen. Gewiß gibt es Dichterpersönlichkeiten, deren »latente Schulung« besonders gering ist: die durch ein sprödes oder gar bewußt abweisendes Gedächtnis gehindert werden, sich in den Besitz des landläufigen Vorrats von inhaltlichen und formellen Redetypen zu setzen; Annette v. Droste mag das merkwürdige Beispiel sein. (Und doch ist auch die unbewußte Vorbereitung wenigstens an der Häufigkeit beliebter Reimpaare merkbar!) Aber unzweifelhaft werden Dichter wie Goethe, Schiller, Heine, die vom improvisatorischen Typus zwar verschieden viel, alle drei aber doch wenig haben, eine größere Vorratskammer übernommener Formen in ihrem Gedächtnis besitzen, als der kleine Reimer auf dem Schaukelstuhl. Aber — sie gebrauchen sie nicht, oder doch anders. Und hierin, glaube ich, liegt das Wesen der Improvisation. Wie die Mythologie, so ist auch die Improvisation nur negativ oder doch am besten negativ zu definieren: Improvisation nennen wir diejenige Art des dichterischen Prozesses, bei der dem Angebot von Ausdrucksformen und Ausdrucksmitteln durch das Gedächtnis die geringste Hemmung entgegengesetzt wird.

Die geringste: das ist unter Umständen gar keine. So bei den Lautspielereien der Kinderstube, wo wahllos jeder Klang oder Rhythmus akzeptiert wird, den das Gedächtnis anbietet:

Ane-Kane, Hacke-Packe,
Relle-Belle, Rädli-Bögli,
Jucke-Rucke, Uff-Puff;
Das füle, futze Galgevögeli
Hocket hinten uf (Groos S. 46).

Zumeist aber wird immerhin eine Auswahl getroffen und somit dem ungehinderten Zufluß der Gleichklänge ein Hemmnis entgegengestellt. Hier zeigen sich nun die Abstufungen der dichterischen Originalität, mindestens soweit es sich um den Ausdruck handelt. Der Volkssänger will nichts anderes bringen als eine neue Kombination. Ein unselbständiger Poet möchte Neues schaffen, bleibt aber der »Reminiszenz« haltlos ausgeliefert, so daß wir etwa bei gewissen Minnesängern oder Nachahmern Heinrich Heines beinahe wieder nur Mosaik treffen; und diese Widerstandslosigkeit gegen das Gedächtnis kann sogar bei Dichtern von entschiedener Originalität des Gedankens und der Anschauung bis hart an die Grenze des Pathologischen streifen,

wie am stärksten das Beispiel Karl Immermanns erweist (vgl. meinen Aufsatz »Die Ziegen auf dem Pilatus«, Euphorion 3, 34). Endlich den stärksten Individualitäten bietet sich jeder neue dichterische Gedanke von vornherein mit einer solchen Kraft und Notwendigkeit der eigenen Form dar, daß der Kampf gegen das Gedächtnis schon von vornherein abgetan ist, den andere bis zuletzt durch Beseitigung von Anklängen auszufechten haben. Diese höchste Stufe der Unabhängigkeit vom fertigen Formenlager erreicht aber kein Dichter von vornherein: wie viele Reminiszenzen hat Strack (»Goethes Leipziger Liederbuch«) noch für die Lyrik des jungen Goethe erwiesen!

Es ist ferner wesentlich zu unterscheiden, ob der benutzte Vorrat ein allgemein zugänglicher oder nur individueller ist. Es gibt zahlreiche Dichter, deren Ton sich von dem anderer scharf abhebt, deren Gedichte untereinander aber eine weitgehende Ähnlichkeit des Ausdrucks zeigen; so selbst Heine, in noch höherem Grade Lenau, Eichendorff oder, auf anderem Gebiet, Ibsen. Hier liegt eine starke persönliche Durcharbeitung des sprachlichen oder gedanklichen Materials vor der Produktion, und diese führt dann zu einer Reihe individueller Rhythmen und sonstiger Ausdrucksformen, denen der Künstler so wenig Widerstand bietet, wie Geringere dem Durchschnittsstil. Das zeigt sich am greifbarsten an den Reimen: neben allgemein üblichen Lieblingsreimen, deren Macht Erich Schmidt (in seinen »Reimstudien«) so schön nachgewiesen hat, stehen persönliche Lieblingsreime (wie etwa bei Shelley *ocean: motion*, bei Annette v. Droste *Odem: Brodem*), die natürlich durch ihren Inhalt (Lieblingsvorstellungen) und ihren Klang (lautsymbolische Wirkung) psychologisch motiviert sind. Der Dichter könnte sie wegfeilen, würde aber damit vielleicht den ganzen Fluß, ja das Herz der Dichtung schädigen, weil sie eben in dem Innersten der Dichterpersönlichkeit selbst, so tief wie das einzelne Gedicht also, wurzeln. Das Gleiche zeigt sich aber auch in Lieblingsausdrücken, ständig wiederkehrenden Antithesen und anderen Hilfsmitteln der Gruppierung (wie der von Walzel a. a. O. für Otto Ludwig betonten Einteilung der Personen nach ihrer moralischen Solidität); es gilt für Versformen und Schlußkadenzen, für Schablonen des Witzes und Schemata der Disposition. In all dem kann die innere Vorbereitung der Dichterpersönlichkeit so mächtig sein, daß sie der Eigenart des einzelnen Werks in den Weg kommt: die Individualität des Dichters schränkt die Individualität der Dichtung ein. Dann haben wir nach Goethes Terminologie »Manier«, »Stil« dagegen, wo innerhalb der persönlichen Eigenart noch für die adäquate Form des einzelnen Gedichts, ja des einzelnen Verses Raum bleibt.

Man pflegt diese »Nachgiebigkeit gegen die Vorbereitung« aus-

schließlich in formellen Dingen zu studieren. Aber sie ist inhaltlich von mindestens ebenso großer Bedeutung. Feststehende Schemata der Gruppierung regieren die Heldensage und das Epos (vgl. Axel Olrik, Epische Gesetze der Volksdichtung, Zeitsch. f. deutsche Altertumskunde Bd. 51, S. 1 ff.), regieren die Mythologie (vgl. meinen Aufsatz »Mythologische Schemata«, Archiv f. Rel.-Wiss., 10, 88), regieren die Dichtung einzelner Poeten. Das sind dann die sog. »Ideen«, und so glaube ich auch die Antinomie auflösen zu können, daß Friedrich Hebbel den einen als der reine Reflexionsdichter erscheint, der nur vorher fertige Ideen dramatisiert habe, anderen (und so jetzt wieder, wenigstens für eine spätere Periode, Walzel) als ein Dichter, der ganz von erschauten Menschengestalten ausgehe und ihr Schicksal fast visionär forme. Ich glaube, daß die starke Beschäftigung mit bestimmten Problemen für Hebbels Dichtung allemal den »Ideenhintergrund« bildet, von dem er sich nie völlig (freilich aber im »Gyges« viel besser als etwa in der »Judith«!) zu lösen vermag; und wie wäre es denn sonst zu erklären, was ihm selbst ein Rätsel bleibt, daß er im »Gyges« nachträglich die »Idee der Sitte« beherrschend fand, an die er bei der Produktion nie gedacht hatte? — Wo haben wir denn überhaupt für jene vorherige individuelle Zurichtung des Stoffes, ich möchte sagen, für die Erschaffung eines individuellen Dichtergedächtnisses, ein großartigeres Beispiel als in seinen Tagebüchern? Alles wird hier deponiert, Beobachtungen, Kontraste, Pointen; und selten hat der Dichter sich dieser Vorbereitung gegenüber die nötige Selbständigkeit gewahrt: warf er sie selbst in das Feuer des dramatischen Prozesses — »sie glühten, aber ach! sie schmolzen nicht«! Wobei wir uns aber immer gegenwärtig halten müssen, daß zwar gewiß Scherer zu weit ging, als er erklärte: »Phantasie ist Gedächtnis«, daß aber eine sehr intime Verwandtschaft der beiden auch bei dem originellsten Phantasten nicht abzuweisen ist. Wo trifft man mehr Wiederholungen als in den Visionen der Heiligen? Wo mehr Übereinstimmungen als in unseren Träumen?

Aus unseren Betrachtungen folgt aber weiter, daß das Maß der durchschnittlichen Hingabe an das Gedächtnis nicht bloß historisch bedingt ist (Volksdichtung — Kunstdichtung mit zunehmender Hemmung der Reminiszenz) und nicht nur individuell (geringeres oder größeres Aufgehen in der Stärke der momentanen Stimmung), sondern auch national. Und wie käme es auch, daß die Improvisation es bei den Italienern zu einem so großen Kultus gebracht hat, wie bei keinem andern Volk? und bei uns zu einem so geringen, wie bei wenigen Nationen?

Goethe schreibt am 9. Juni 1784 an Fr. v. Stein: »Durch den italienischen Improvisator belebt, habe ich im Spazieren versucht auch

aus dem Stegreife Verse in deutscher Sprache hinzugießen, es hat ungleich mehr Schwierigkeiten, doch müßte es auch mehr oder weniger gehen, wenn man sich darauf legte« (Goethes Briefe an Fr. v. Stein, 5. Aufl. bes. v. J. Wahle, 2, 83). Aber woran liegt es, daß das Improvisieren bei uns größere Schwierigkeiten hat? Man darf nicht antworten: weil die Tradition fehlt; denn das heißt doch nur die Frage zurückschieben, warum denn die Tradition fehle. Auch die Antwort genügt nicht, die italienische Literatur halte sich überhaupt in engeren Grenzen des Inhalts wie der Form; denn zunächst wäre auch hier wieder nach der Ursache dieser Tatsache zu fragen, und dann vermöchte sich ja der deutsche Rhapsode eben einfach auf ein engeres Gebiet zu bannen; von selteneren Formen, tieferen Gedanken, individuelleren Anschauungen müßte er eben einmal absehen. An alledem kann's nicht liegen; und woran liegt's denn? Ich glaube: an der Sprache selbst, und in letzter Linie an der Individualität der Nation, die diese Sprache geschaffen hat.

In ihren nicht eben sehr ergebnisreichen »Experimentellen Studien zur sprachlichen Analogiebildung« (vgl. meine Rezension »Anzeiger für deutsches Altertum« 1902, S. 270) haben Thumb und Marbe hauptsächlich festgestellt, daß gleiche grammatische Kategorien »sich rufen«. Wird etwa ein Name ausgerufen, so wird die Person, mit der man experimentiert, fast unfehlbar mit einem Namen antworten: auf »Vater« folgt »Mutter«; und ebenso auf »schwarz« etwa »weiß«. Es liegt eben auch hier ein Extemporieren vor: der Befragte hat keine Zeit, dem zudringenden Gedächtnisstoff irgend eine Reserve entgegenzusetzen, und gibt also, was in seiner Erinnerung mit dem Anrufer typisch verbunden ist. Das gerade ist nun auch überall in der Reimkunst zu beobachten: Nomina reimen vorzugsweise auf Nomina usw. Ebenso verbindet auch die altgermanische Poesie (und überhaupt das Volk überall in der Rede) in den sog. »Zwillingsformeln« Wörter gleicher Kategorie: »Land und Leute«, »arm und reich«, »sengen und morden«.

In diesen Beispielen liegt bald Alliteration vor, bald nur ein »Gedankenreim«; aber gereimte Formeln der Art sind auch nicht selten: »Gut und Blut«, »Knall und Fall«. Sie sind z. B. aber im Französischen noch viel beliebter als bei uns, wie die Vergleichung bei K. Bergmann, Die sprachliche Anschauung und Ausdrucksweise der Franzosen (S. 9 f.) lehrreich zeigt. Überhaupt spielt der Endreim in den romanischen Sprachen, in und außerhalb der Poesie, eine noch größere Rolle als bei uns: weder die Nachahmung antiker Maße noch die »freien Rhythmen« haben es vor Carducci und den jungen Verslibristen zu wirklichem Ansehen gebracht, und die charakteristische Poetik de Banvilles ist eigentlich nur eine Verherrlichung des Reims, genau wie

Catulle Mendès in seinem »*Mouvement poétique français de 1867 à 1900*« (Paris 1903) diese Bewegung beinah nur vom Standpunkt der Reimtechnik beobachtet. — Wieso hat nun aber der Endreim für die Romanen eine solche Bedeutung, während er in der germanischen Poesie fast nur als Bindemittel empfunden wird? Aus dem gleichen Grunde, der in den romanischen Sprachen die Endungen so unendlich viel besser bewahren ließ als in den germanischen. Man vergleiche nur Extreme wie die italienische oder auch nur die französische und englische Sprache! Man übersetze einen ganz einfachen Satz wie das berühmte »*my house is my castle*« ins Französische: »*ma maison est mon château*«: während im Englischen selbst die orthographisch noch vorhandenen Reste von Endung in der Aussprache schwinden, ist das *—sio* an *mansio*, das *—ellum* an *castellum* im Französischen noch deutlich vorhanden. Die Romanen sind die Völker der Tradition, und als solche wahren sie die uralten Einteilungen; die Germanen sind die Völker des Individualismus, und als solche suchen sie dem Einzelwort gerecht zu werden. Daher die fundamentale Neuerung des germanischen Akzentgesetzes, das den in der Urzeit »freien« Akzent auf die Stammsilbe band und dadurch den inhaltlichen Teil des Wortes stark markiert, dafür aber den modifizierenden, die Endung, verkümmern läßt: aus gotischem *managemo* wird unser *manchem*. Die Wirkung aber ist eine revolutionierende für das Sprachleben und damit auch für die Metrik. In den germanischen Sprachen reimen überwiegend die Wurzeln aufeinander, in den romanischen, gerade wie in den Ansätzen zum Reim schon in der indogermanischen Zeit, die Endungen: »*Multum stultizat si quis surdo citharizat*«: *—tizat* reimt auf *—rizat*, der bedeutungtragende Teil bleibt außerhalb.

> All unser redlichstes Bemühn
> Glückt nur im unbewußten Momente.
> Wie möchte denn die Rose blühn,
> Wenn sie der Sonne Herrlichkeit erkennte.

Die Wurzeln tragen den Reim; die Suffixe klingen nach oder sind ganz unterdrückt, zu einem Konsonanten zusammengeschoben.

Nun muß man aber gestehen, daß die Fortsetzung der alten Tradition bei den Romanen nicht bloß historisch, sondern auch logisch berechtigt ist, und unsere Art nicht. Denn der Reim will eben das Gleichartige hervorheben; daß die gleichen Endungen aufeinander reimen, ist nur die Konsequenz eben jener psychologischen Notwendigkeit, die »Vater« und »Mutter«, »weiß« und »schwarz«, »sengen« und »morden« zu Begriffspaaren verbindet. Statt dessen binden wir die Wurzeln, d. h. das Unterscheidende; so daß ein Reim wie »Rhein«:

»Stein« eigentlich nur durch die Gemeinsamkeit des Endkonsonanten gerechtfertigt wird!

Aber der Endreim widerspricht nicht nur der logischen Tendenz der germanischen Sprachen, sondern auch ihrem (daraus entwickelten) rhythmischen Prinzip. Der Endreim gehört einer oxytonierenden Sprache, wie dem Französischen; das Germanische schuf sich mit relativer Berechtigung den Stabreim für sein barytonisches Sprachmaterial. Aber es gab die Alliteration wieder auf und gewöhnte sich, durch fremdes Muster verleitet, diejenigen sprachlichen Elemente durch den Reim hervorzuheben, die es als die nebensächlichsten ansah. Bis dann allmählich diese Entwickelung sich selbst korrigierte: die Worte wurden überwiegend ein- und zweisilbig, so daß nun der Reim auf die Wurzel fiel. Bei den Romanen dagegen war der Endreim auch sprachlich berechtigt, weil sie eben der Endung als dem Zeichen der Funktion eine viel größere Bedeutung verliehen (oder vielmehr wahrten), als wir.

So sind auch hier die Romanen das Volk der Tradition, des Katholizismus, des Kollektivgeistes, die Germanen auch hier das Volk der Emanzipation, des Protestantismus, der Individualität. Und deshalb ist die Improvisation bei ihnen so beliebt, wie bei uns selten; und deshalb ist sie unter den Romanen bei den Italienern am besten gepflegt worden, bei denen Tradition, religiöse Gebundenheit, geistiger Gemeintypus am stärksten entwickelt — und auch die Endungen am treuesten bewahrt sind.

Die romanische Poesie als Ganzes steht zu der germanischen in ihrer Gesamtheit fast wie die Volkspoesie zur Kunstpoesie — im Guten wie im Schlimmen. Wie man gesagt hat: im Vergleich mit einem Spanier sei der orthodoxeste deutsche Katholik noch immer ein Protestant, so könnte man sagen: im Vergleich mit einer Dichtung von Goethe, Heine, Ibsen ist ein Gedicht auch des originellsten Italieners noch Volkspoesie — so viel näher steht es der volkstümlichen Gesamthaltung und Gesamtübung. Ein Dichter wie Viktor Hugo ist gleichsam die Volkspoesie, auf Eine persönliche Formel gebracht: in seinen Gedanken, Rhythmen, Anschauungen durchaus gemeinverständlich, und im letzten Sinn ist seine ganze kolossale Dichtung nur individuelle Kombination geläufiger Motive. Wer könnte von Shakespeare Ähnliches sagen?

Denn »Tradition« bedeutet eben nichts anderes als Nachgiebigkeit gegen das Gedächtnis. Von ihrer glücklichen Mischung mit normannischem Blut her besitzen die Engländer allein unter allen Germanen eine starke Tradition — auch in ihren Auswüchsen; die Tradition, die auf jeden Vorschlag einer Besserung zunächst antwortet: »*that was always done in that way*«. Tradition ist kultiviertes Gedächtnis; kultiviert in

den Überlieferungen der Politik wie in der Sprache — wo bei den Engländern die andere Seite, die germanische, im Austilgen der Endungen mächtig war. Die Endungen selbst sind ja nichts als Gedächtnismittel, die die ursprachliche Gliederung des Sprachstoffes aufrecht erhalten; die denn auch bei den Germanen (z. B. in der Konjugation und Deklination) vielfach verloren ging.

Weil also die Romanen traditionstreu sind, darum erzeugen und erhalten sie die Stegreifdichtung. Inhaltlich: die *commedia dell' arte* mit ihren Extempores ist echt romanisch, und das Buchdrama ist nur zu deutsch! Formell: die gewahrten Endungen gestatten ein rasches Zusammenbinden von zahllosen Worten, die gleiche Suffixe besitzen, während das Schwinden der Endungen die Möglichkeit des Reims auf die viel geringere Zahl gleich ausgehender Stammsilben reduziert. Und eben deshalb ist bei Franzosen und Italienern der Abstand zwischen volkstümlicher Stegreifdichtung und kunstmäßiger Poesie so viel geringer als bei uns. Der Widerstand gegen das Gedächtnis, die Ablehnung der unbewußten Vorbereitung ist bei unseren Dichtern so viel stärker, daß die Improvisation bei den Italienern eine gepriesene Kunst, bei den Deutschen von vornherein als eine unwürdige Unkunst erscheint.

Und doch schießt diese Beurteilung wieder über das Ziel hinaus. Denn jenes eine Kennzeichen der Improvisation, mit dem wir uns bisher ausschließlich beschäftigt haben, und das mindestens für die germanische Freude an Originalität und Individualität wirklich eine *capitis deminutio* bedeutet, ist doch nicht das einzige. Neben dieser Kombination fertiger Einzelteile selbst steht noch etwas anderes, das wir immerhin schon andeuteten: das Tempo dieser Kombination. Die Stegreifdichtung ist nicht nur durch geringere Hemmung gegenüber der Tradition charakterisiert, sondern auch durch energischeres Erzwingen der Form. Neben einer gewissermaßen moralischen Schwäche steht ein entsprechender Vorzug, den auch Goethe nicht nur ironisch anerkannte:

> Gebt Ihr Euch einmal für Poeten,
> So kommandiert die Poesie!

Wie aber dies? Es ist einfach die Kehrseite: der raschen Farbe der Entschließung wird nicht erst des Gedankens Schwäche angekränkelt. Und doch — betrachten wir näher, mit welchem Hilfsmittel diese rasche Verarbeitung vorhandenen Materials (das selbstverständlich nur im ganzen, nicht in jedem Stück und jeder Naht vorhanden ist!) erzwungen wird — so kommen wir wiederum zwar vielleicht nicht zu einer moralischen Herabsetzung, aber doch jedenfalls zum Anerkennen der unüberbrückbaren Verschiedenheit der nationalen Standpunkte!

Es ist nicht ganz leicht, zur Feststellung der Eigenart in den fertigen Gedichten deutsches Material zu beschaffen, und in dem italienischen, das reichlich vorhanden ist, dokumentiert sich eben diese Eigenart den anders entstandenen Dichtungen gegenüber nicht deutlich genug. Wer bürgt uns dafür, daß O. L. B. Wolff seine Gedichte ganz so aufzeichnete, wie er sie improvisiert hatte? Und die vielen Impromptus in anderen Sammlungen, z. B. in Kästners Epigrammen, sind zu kurz, um viel zu beweisen. Zumeist handelt es sich bei ihnen nur um ein Vereinigen von Witz und Versform. Der Witz ist ja selbst eine Improvisation: eine rasche Verbindung zweier Dinge, die bisher getrennt waren und uns nun unlöslich verbunden erscheinen. Heine empfängt Heinrich Laube mit den Worten: »Sie werden mich heut sehr dumm finden; Ludwig Wihl war eben hier, und wir haben unsere Gedanken ausgetauscht.« Die Kombination einer geläufigen Metapher — Gedankenaustausch — mit einer individuellen Situation, durch die sie auf ihre ursprüngliche Bedeutung zurückgeführt wird, ist eben auch ein »Reim«, eine Verbindung zweier Teile, die auf eben diese Verbindung längst gewartet zu haben scheinen. Und so kann man umgekehrt die Improvisation als eine Art Witz bezeichnen, zumal die kurze. Solche rasch gereimten witzigen Einfälle lehren uns also kaum mehr als die Reimspiele der Kinder; denn auch sie stehen erst auf der Vorstufe zur eigentlichen Poesie. — Das gilt erst recht an den im 18. Jahrhundert nicht unbeliebten *Bouts rimés*. Wir besitzen z. B. in Goethes Tagebuch aus seiner ersten Schweizerreise die Aufzeichnung solcher Stegreifspiele in ihrer vollen Ursprünglichkeit (Goethe-Schriften her. von der Goethe-Gesellschaft Bd. 22, Blatt 13, vgl. Morris' Kommentar). Es werden zwei Reimpaare aufgeschrieben, zu denen ein Text zu finden ist — gerade wie zu je einem Vers des kindlichen Reimers der zweite gesucht wird. Goethe reimt:

Ohne Wein kann uns auf Erden
Nimmer wie fünfhundert werden;
Ohne Wein und ohne Weiber
Hol der Teufel eure Leiber.

Wie kommen solche Leberreime zu stande? Durch die Reimworte ist zunächst der Rhythmus in seinen Grundzügen angedeutet, dann aber auch dem Inhalt eine Direktive gegeben. Erden werden weist auf irgend eine Aussage über unsere irdische Existenz. Sie könnte von vornherein auch klagend ausfallen, meinetwegen so:

Niemals können wir auf Erden
Glücklich oder ruhig werden —

aber aus der ausgelassenen Stimmung des Moments heraus wird ein epikureisches Bekenntnis daraus, bei dem Goethe das eben in Umlauf

gesetzte Wort »ihm ist so wohl als wie fünfhundert Säuen« (selbst erst aus der Metapher »sauwohl« hyperbolisiert) anwendet. Dann das Reimwort »Weiber« hatte schon bei dem, der die Aufgabe stellte, das assoziierte Wort »Leiber« gerufen; es ist aber auch ferner gewohnheitsmäßig mit »Weib« assoziiert (»*sine Baccho friget Venus*« — »wer nicht liebt Wein, Weib und Gesang —«). Goethe benutzt dies Begriffspaar und bleibt so in seiner epikureischen Stimmung, aber zugleich bringt ihn jener Ausdruck in die Nähe von Auerbachs Keller, mit dem er eben beschäftigt war, und so fährt der Teufel wie im »Faust« (v. 1938 f.) unter die Säue.

Aber gerade, daß eine solche Improvisation sich fast restlos erklären läßt, beweist, wie wenig eigentliche Poesie in ihr steckt; auch Goethe arbeitet eben hier nur mit den schnell ausgenutzten Hilfsmitteln der Erinnerung. Um Geistesgegenwart handelt es sich hier, um die Fähigkeit einer raschen Kombination — mehr um intellektuelle Gaben als um künstlerische. Wobei natürlich nicht ausgeschlossen ist, daß auch so ein kleines Kunstwerk, gleichsam zufällig, entstehen kann. Aber die freie Entfaltung der Phantasie ist doch durch die vorgegebenen Reime allzusehr geniert; hielt doch Novalis sogar den Roman für eine unpoetische Gattung, weil er aus einer gegebenen Entwickelungsstufe des Helden zur andern wie mit *Bouts rimés* fortschreiten müsse!

Immerhin läßt sich selbst an diesen niedrigsten Stufen der Stegreifdichtung erkennen, was deren zweites Charakteristikum bildet. Die Schnelligkeit der Kombination wird natürlich zunächst durch eine gespannte Energie erreicht: der Dichter will und muß jetzt, jetzt gleich Verse finden und sich deshalb mit epischer Spannkraft auf dies Eine Ziel konzentrieren, was dann jenen, von uns schon erwähnten, Zustand der Zerbrochenheit und Ermattung nach der Produktion zur Folge hat, sobald nämlich diese längere Zeit gedauert und größere Anstrengung erfordert hat. Ein Schachspieler, dem eine eng bemessene Frist für jeden Zug gegeben ist, wird auch nach dem Spiel müde sein; und bei dem Improvisator kommt noch die körperliche Anstrengung des Vortrags, die Aufregung wegen des Erfolgs hinzu.

Denken wir uns nun also eine Persönlichkeit, die mit größter Energie danach strebt, aus dem Material der inneren Vorbereitung auf eine (von außen oder von innen her!) gegebene Direktive ein neues Ganzes zu gestalten. Ihm ist nicht möglich, den dichterischen Prozeß in seiner normalen Ruhe (vgl. meine Studie »Goethes Art zu arbeiten« in der Essaysammlung »Gestalten und Probleme« S. 98 f.) abzuwarten; er muß ihn durch künstliche Mittel beschleunigen.

Deren gibt es nun zwei, die merkwürdigerweise einander diametral

entgegengesetzt sind. Das erste ist: sich ganz wahllos dem Andrang der Einfälle zu überlassen; das andere, mittels logischer Ordnungsmittel eine Auswahl zu treffen.

Das erste Verfahren, die Improvisation im unbedingtesten Sinne, ist natürlich nur sehr selten anwendbar; denn es können so nur Quodlibets, Potpourris und ähnliche Mischgerichte entstehen. Den Anforderungen der italienischen Improvisation kann so nie genügt werden, und nicht einmal immer denen der Kinderstube; aber unter Umständen denen eines genialen Moments. Freilich — selbst dann kann nur eine geniale Persönlichkeit mehr leisten als jene sinnlosen Anhäufungen, wie wir sie bei den Irren finden (Réjà, *L'art des fous,* passim), die ihrer Phantasie keinerlei Widerstand entgegenzusetzen vermögen (Kräpelin, Psychiatrie S. 492 u. ö.).

Ein solches Produkt besitzen wir in Goethes »*Concerto dramatico*« (Weim. Ausg. 38, 1). Auf die Deutung der Einzelheiten hat Scherer (»Aus Goethes Frühzeit« S. 15 f.) viel glücklichen Scharfsinn verwandt; das Ganze aber bleibt, auf den losen Faden des musikalischen Arrangements gereiht, ein rasendes Durcheinander an Einfällen, Anspielungen, Reminiszensen. An ein »*Lamentabile*« mit trivialen Reimen schließt sich »*con speranza*« ein durch den Reim angeschlossenes Sprichwort:

Meine Augen rot von Tränen,
Müde meine Brust von Stöhnen,
Nirgends, nirgends find ich Ruh,
Schließe meine Augen zu,
Schlaf, verwiege meine Sorgen —
Kommst du heut nicht, so kommst du morgen.
(Weim. Ausg. 38, 5.)

Es ist also hier, um Goethes Kunstausdrücke zu gebrauchen, die ganze Arbeit der »Komposition« vermieden, d. h. die Durcharbeitung des ganzen Stoffes unter einem einheitlichen Gesichtspunkt (vgl. »Goethes Art zu arbeiten« S. 99). Oder wenigstens ist diese Arbeit auf das Erzielen einer gewissen Ähnlichkeit mit der Stimmungsfolge eines »Concerts« (wie ja damals einheitliche Tonstücke hießen) beschränkt. — So, indem man den andrängenden Erinnerungen (»Einfällen«) lediglich eine leichte formelle Bändigung zu teil werden läßt, kann man in kurzer Zeit Seiten mit »Phantasien« füllen. Im Grunde geschieht hier noch gar nicht einmal, was wir als Wesen der Steggreifdichtung erklärten: die Teile sind da — fehlt leider nur das geistige Band; man kann kaum auch nur von »Kombination« reden, nur von Zusammenschieben.

Von der logischen Bearbeitung des andringenden Materials schon

um eine Stufe weiter entfernt steht die berühmteste Improvisation in deutscher Sprache: Goethes »Ewiger Jude«.

Dies wundersame Fragment trägt in der Gestalt seiner Aufzeichnung schon das unfehlbarste Zeugnis dafür, daß es wirklich so entstanden ist, wie die ersten Verse erzählen:

> Um Mitternacht wohl fang ich an,
> Spring aus dem Bette wie ein Toller —
> (Weim. Ausg. 38, 55.)

Natürlich aber lag auch hier vor dem Beginn eine lange innere Vorbereitung, über die jetzt Minors Kommentar erschöpfend belehrt. Den Dichter beschäftigte das Problem des Ewigen Juden als des unsterblichen Weltbeschauers, beschäftigte die tiefsinnige Sage von seinen Begegnungen mit Christus. Nun übermannt ihn dies, mitten in der Nacht, und er beginnt aufzuschreiben, wie es sich andrängt, »Fetzen« für »Fetzen«, in großen Sprüngen, die aber doch den Mittelpunkt: Christi Rückkehr auf die Welt, immer umkreisen, und die in den einzelnen Stadien seiner Erdenreise ihr chronologisch-logisches Rückgrat finden. Freilich bleibt es ein »inkommensurables Produkt«. Nur ein Genie der Anschauung vermochte solche Fülle der Anschauung auf einmal auszubreiten, nur ein Genie der Ordnung mit instinktiver Sicherheit eine Entwicklung in die Fragmente des Fragments zu bringen. Die Improvisation bleibt kenntlich, eben an den Sprüngen, an der Nachgiebigkeit gegen den Einfluß des Reims, an der »Stillosigkeit«; eine Überarbeitung hätte diese Improvisation etwa so geändert, wie der »Urfaust« umgeformt wurde. Und dann wäre auch die zu logische Anordnung verdeckt worden, die die Stegreifdichtung (wie nach der treffenden Beobachtung der Goncourts alle »rein erfundene« Poesie) kennzeichnet — ohne daß deshalb jeder nach genauem Schema arbeitende Pedant ein Rhapsode wäre! Goethe bildet kontrastierende Gruppen: der Schuster als Separatist — die orthodoxe Priesterschaft — wiederum die Sektierer mit neuen, aus dem Gegensatz zu den Pfaffen gewonnenen Zügen. Ein Raisonnement über die Sektierer. Rückgriff auf die Priester. Nun in chronologischer Folge die Perle des Fragments: Christi Fahrt zu seinen Menschen. Aber wer will hier, wo die Genialität wirklich einmal den dichterischen Prozeß in einen Augenblick konzentriert hat, im einzelnen das Walten der Phantasie verfolgen, wie an jenen Schnitzelverschen den Einfluß des Gedächtnisses? Wir müssen sagen: wo die Gunst des Moments so wie hier mit der glücklichen Vorbereitung zusammentrifft, da verliert es allen Sinn, Improvisation und Kunstdichtung zu unterscheiden. Sobald Goethe die große Situation erfaßt hatte: Christus unter denen, für die er ge-

storben ist, ergab sich seiner leidenschaftlichen Anschauung dieser Reichtum an Einzelzügen; wissen wir doch aus den Selbstbekenntnissen des armen Otto Ludwig, des Improvisators wider Willen, mit welcher Schnelligkeit diese Bilderfolge sich vor dem Dichter abrollen kann! Goethe aber mit der angeborenen Taktik des großen Dichters vermochte auch das »Unvorhergesehene« dieser Improvisation zu bewältigen — vorläufig zu bewältigen; denn die »Komposition« hatte doch erst stilistische Einheit, glattere Übergänge, Motivierungen im einzelnen geben müssen.

Bei geringeren Begabungen können wir dies Zusammenfallen von Konzeption und Ausarbeitung oder vielmehr diese Reduktion ihres Abstandes auf das denkbar kleinste Zeitmaß wenigstens an kleineren Schöpfungen beobachten. Mörike berichtet selbst, wie eins seiner beliebtesten Gedichte, »Schön Rohtraut«, in raschester Kontinuität entstanden sei, während er ein paarmal den Gang seines kleinen Gärtchens hin und her schritt. (Bei dramatischen Werken von größerer Ausdehnung ist naturgemäß eine so völlig lückenlose Kontinuität überhaupt nicht möglich, und insofern sind auch Angaben wie die Grillparzers über die Entstehung seiner »Ahnfrau«, gleich einer »inspirierten« Dichtung, nur *cum grano salis* zu verstehen.) Als latente Vorbereitung ist hier des Dichters allgemeine romantische Stimmung auf der einen Seite, die Beschäftigung mit der Ballade auf der andern anzusprechen. Das Gedicht hat ein oft behandeltes Motiv: die Minne zwischen Königstochter und Pagen (z. B. auch bei Heine: »Es war ein alter König«). Der Dichter sieht die beiden Gestalten in typischen Situationen vor sich und bildet — höchst bezeichnend! — seine rasche geniale Auswahl in Frageform ab. Er muß der Figur der Prinzessin durch einen Namen festeren Gehalt geben; während der Knabe der namenlose typische Page bleibt. Der Name wird die Keimzelle des Gedichts, und seine lautsymbolische Wirkung bestimmt seine Färbung — wobei wir uns nicht (wie auch Hermann Fischer an sich bekennt, und ich an mir bekennen muß) durch die an »roh« erinnernde häßliche Schreibung stören lassen dürfen, die wohl gerade die Deutlichkeit des sinntragenden Namens mindern sollte! »Rohtraut«: an »rot«, frisch, hell, kräftig, und »traut«, lieb, zutunlich, heimlich erinnert uns der improvisierte Name, der natürlich seinerseits aus der Stimmung erflossen ist. — Nun betrachtet er Prinzessin Rohtraut weiter: wie ist sie zu sehen? Neue Fragen wählen aus, streichen von den typischen Beschäftigungen des Burgfräuleins das Spinnen und Nähen (das nur zu »traut« paßt) und lassen das Fischen und Jagen übrig. — Der Dichter identifiziert sich zunächst in freudigem Ausruf mit dem Knappen:

O daß ich doch ihr Jäger wär!
Pirschen und Jagen freute mich sehr —

dann setzt er seinem lyrischen Stimmungsdrängen ein Hemmnis entgegen mit einem Refrain, der jedesmal benutzt wird, um das Epische vor lyrischer Überflutung zu hemmen.

Der weitere Gang ist rein chronologisch in typischen Entwicklungsstufen: der Knabe, nun von dem Dichter unterschieden, sieht jenen Wunsch erfüllt: er wird ihr Jäger. Eine günstige Situation erfüllt den neuen Wunsch, den diese Stufe gezeitigt hat: er darf sie lieben. Die dritte Strophe dieses kleinen Romans — die erste des Gedichtes ist Vorspiel und Einleitung — gibt das lyrische Resumé, faßt die Handlung in der vom Refrain vorgezeichneten Stimmung zusammen. Ein höchst einfaches Novellchen, aus dem nur der »Eichenbaum« als individueller Zug herausragt, vielleicht durch einen Baum in Mörikes Garten veranlaßt. Der Name dient zur Vereinfachung und Sichtung der gedächtnismäßigen Vorstellungen, der Kehrreim zur Gliederung und Stilisierung. Die Strophenform mit ihren für diesen Dichter auffallend zahlreichen »Waisen« — vier reimlose Verse unter achten, davon zwei refrainartig durchgeführt — und die Armut an eigenartigen Zügen kennzeichnen allein den raschen Ursprung eines überaus reizvollen, aber doch mehr musikalisch als episch wirksamen Gedichtes. Und der beständig den Namen — ja zweimal — wiederholende zweite Vers, der dem Dichter die Arbeit erleichtert, ist gleichzeitig in wahrhaft genialer Weise zum wirksamsten Ausdruck der episch-lyrischen Gesamthaltung des Liedes geworden.

So sind wir an den Grenzen der Improvisation angelangt. Von dem seiner Bewegung frohen Stammeln der Kinderstube haben wir sie bis zu den großartigsten Fragmenten und glücklichsten kleinen Kunstwerken genialer Dichter verfolgt. Über diese Stufe hinaus gelangt sie nicht: ein großes Kunstwerk kann niemals der wirklichen Improvisation allein verdankt werden — darin werden wir ohne weiteres Dehmel zustimmen, soviel auch selbst der reflektierende Dichter bei der Ausführung im einzelnen der Inspiration überlassen darf — was wir Walzel sicher einräumen. Und deshalb bleibt die »visionäre«, »instinktive« Gestaltung des Stoffes Privileg nicht der großen Genies, die vollkommene Werke schaffen wollen, sondern jener Dilettanten, die die Sprache für sich denken und dichten lassen (und neben denen, von ihnen verachtet und sie verachtend, andere Dilettanten stehen, die gar keine Inspiration kennen, nur mühsame verstandesmäßig Formulierung!). Das Genie mag in seltenen Augenblicken erleben, daß die sonst gefährliche schrankenlose Sturmflut poetisch brauchbarer Anschauungen und Erinnerungen sich wie von selbst in ein kunstvolles Bett ergießt —

ganz ohne Beihilfe logischer Hilfsmittel wird auch ihr diese Sichtung kaum gelingen. Eine lose Form — Reimpaare im »Ewigen Juden«, leicht gereimte Strophen in »Schön Rohtraut«, wechselnde Strophen im »Concerte« — erleichtern die rasche Formgebung, mehren aber dadurch auch die Gefahr der inneren Formlosigkeit; ihr wirkt der Dichter entgegen, indem er mit einem Stab, an den die wichtigsten Elemente anschmelzen, eine wiederkehrende Hauptidee in refrainartiger Weise im Wechsel beharren läßt. Es bleibt doch für den wahren Künstler ein Ausnahmefall:

So ist's mit aller Bildung auch beschaffen,
Vergebens werden ungebundne Geister
Nach der Vollendung reiner Höhe streben.
Wer Großes will, muß sich zusammenraffen;
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben!

Bemerkungen.

Autonomie des Künstlers und Autonomie der Kunst.

Von

Bernd Isemann.

Mit unseren Vorstellungen von der Freiheit künstlerischen Schaffens ist es uns ähnlich ergangen wie mit den Dogmen der Willensfreiheit. Haben wir es hier erlebt, daß uns die Theorie von einem moralisch neutralen, einzig durch die Kenntnis des Sittengesetzes beeinflußbaren Menschen einer anderen entgegengesetzt wurde von einem fatalistisch bedingten, gegen alle Gerechtigkeit in den Kreis der Kausalität gezerrten Menschen, daß auf beiden Seiten heftig gestritten wurde, und es sich schließlich erweisen mußte, daß Willensfreiheit ohne Beteiligung der Urteilskräfte den Namen »Freiheit« nicht verdient, die Tatsache aber, daß die Kausalität in uns selber wirkt, Freiheit genug ist und im freiesten Sinn, so erleben wir es auf ästhetischem Gebiet, daß die Autonomie des Künstlers hier als Willkür verherrlicht, dort unter der bitteren Probe ästhetischer Voreingenommenheit ins Joch gezwungen und negiert wird zu Gunsten einer engherzigen Schablone.

Aus Willkür aber ebensowenig wie aus Zwang kann das entstehen, was als Kunst in uns lebendigster Genuß ist. Um einen richtigen Begriff von der Autonomie des Künstlers zu geben, wendet sich die Betrachtung von selbst der Frage zu, welche allgemeinen Widerstände sich dagegen erheben, und auf welchem Gebiet sie sich auftun. Soweit sie sich freilich im Künstler selbst auswirken, können sie hier nicht in Betracht kommen, da diese schon an und für sich in seine Autonomie eingeschlossen sind.

Wir sehen also ganz vom Typus des Künstlers ab, ebenso von der interessanten Frage, wie sein Schaffen psychologisch vor sich gehen mag, und nehmen vielmehr zu unserem Ausgangspunkt, was jeder Laie über Kunst weiß, und zwar über das konkrete Kunstwerk. Dieses stellt sich uns vor allem als sinnfällige Erscheinung dar, hier liegt unsere Aufgabe.

Der Rahmen dieser Arbeit umfaßt ausschließlich die literarische Kunst, nicht nur deshalb, weil von dieser aus die Analogie auf die anderen Künste ohne Schwierigkeit zu führen ist, sondern vor allem aus der Erwägung heraus, daß sich bei Berücksichtigung der literarischen Kunstwerke in der Analyse das Problem besonders verwickelt gestaltet und interessant löst. Durchaus begründeten und naheliegenden Einwürfen wird so von vornherein Gelegenheit geboten werden, sich an der Lösung selbst zu beteiligen.

Es bedarf keiner näheren Erklärung, daß wir bei jedem literarischen Erzeugnis die Sprache als das Material anzusehen haben, in welchem der Dichter schafft: gewiß ein einheitliches Material, und anscheinend das gleiche für den Lyriker, den Epiker und den Dramatiker, so wie es niedergelegt ist in dem mehr oder weniger umfassenden und empfindsamen Sprachschatz eines Volkes. Und doch genügt schon der einfache Versuch, ein lyrisches Gedicht etwa ohne Rücksicht auf seine

eigentümliche Form, auf Vers und Strophe sich vorzustellen, um auf die durchaus von der Prosa verschiedene Anwendung des gleichen Materials zu stoßen. Umgekehrt bleibt ein Prosastück auch dann noch Prosa, wenn es zufällig in Zeilenabschnitten getrennt zu Reimen oder anderen der Lyrik eigentümlichen Formen gerät. Das empfindet jeder, und ebenso gibt es lyrische Gedichte in Rede und Antwort, und doch, was uns im Drama entgegentritt, ist etwas ganz Verschiedenes.

Man wird im allgemeinen folgender Auffassung dieser Tatsache begegnen: zur Lyrik zählt das verhältnismäßig kurze Gedicht, das bestrebt ist, Gefühle und Ereignisse in Zuständen darzustellen, die Epik umfaßt die Kunst des Erzählens, die Schilderung zusammenhängender, sich entwickelnder Ereignisse. Von beiden unterscheidet sich die Dramatik, deren Stoff in rastloser Bewegung diskutiert wird mit der Tendenz, Geschehnisse in ihrer Wirkung zu zeigen.

Diese Auffassung legt für die Unterscheidung das Schwergewicht auf das Tempo der Vorgänge. Man kann es sich etwa so vorstellen, daß die Lyrik den Schritt, die Epik den gleichmäßigen Lauf, die Dramatik den Galopp mit Sprung auf das Gefüge der Gedanken und Sätze überträgt. Indessen, bevor wir uns noch dieser scharfen Umrisse zu freuen vermöchten, melden sich bereits die zahlreichen scheinbar zu Unrecht vernachlässigten Gangarten, die zwischen den angeführten liegen. Man hat ihnen Namen gegeben und ist, wie jedermann weiß, nicht allzu sparsam damit gewesen. Mit welchem Recht vermöchte sich also die Dreiteilung als System zu halten? Wenn die Dreiteilung systematische Bedeutung hat und diese Bedeutung nachgewiesen ist, so mag demnach das Moment des Tempos in einem akzessorischen Zusammenhang zum System stehen, das System selbst darzustellen vermag es nicht. Die gesuchte konstruktive Theorie vermögen wir allein im Material zu finden, nachdem der Gegenstand weitere Aufschlüsse nicht zu geben vermochte.

Da das Material aber in jedem Falle das gleiche bleibt, immer die eine unteilbare Sprache, so bleibt nur noch die Art und Weise übrig, in der die Sprache gehandhabt wird. Um aber von vornherein jedes Mißverständnis auszuschließen, ist es von Wert, an dieser Stelle darauf hinzuweisen, daß die »Art und Weise«, die Sprache zu handhaben, nicht etwa gleichbedeutend mit der Form der Dichtung ist. Sie stellt vielmehr den allgemeinen Stil des Kunstwerks dar, der von den Eigentümlichkeiten des Materials, seinen natürlichen Qualitäten, bestimmt wird, während die Form ganz einzig im sinnlichen Gehalt der Erscheinung ihr Recht und ihre Erfüllung findet.

Wie ist es aber dann möglich, daß ein einziges gleichförmiges Material die dreifachen Bedürfnisse dieses allgemeinen Stils, »der von den natürlichen Qualitäten des Materials bestimmt wird«, in Lyrik, Epik und Dramatik erfülle? Die einzig richtige Folgerung ist die, daß, da wir es unmöglich mit einem einzigen Material zu tun haben, sich in der Sprache in Wahrheit ein dreifaches Material wird erkennen lassen müssen.

In der Tat finden wir in der Sprache drei Prinzipien vor, die sich vollkommen lückenlos aneinanderfügen und deren jedes in seiner besonderen Kunst seine Verwirklichung sucht.

Erstes Prinzip: Die Sprache ist logische Einheit in der konstruktiven Gestaltung eines Urteils.

Zweites Prinzip: Die Sprache ist eine Summe von verschiedenen und verschieden betonten Lauten, die ihre melodisch-rhythmische Einheit darstellt.

Drittes Prinzip: Die Sprache ist Trägerin und Verkünderin der Willensmeinung, des Urteils als moralischen Prinzips.

Diese drei Prinzipien existieren natürlich in jedem Satz. Jedes für sich aber

liefert dem Künstler ein anderes Material, und für den, der Gefühl für die Einheitlichkeit eines Kunstwerks hat, kann es keinem Zweifel unterliegen, daß schon allein ihre Gleichwertigkeit sie untereinander ausschließt. Der Künstler muß bewußt eines von ihnen überordnen, wenn sie sich nicht auf die störendste Weise bekämpfen sollen. Der Schriftsteller, der diese drei Prinzipien nicht klar zu trennen und rein zur Geltung zu bringen weiß, begeht eine ähnliche Stilwidrigkeit wie ein Bildhauer etwa, der einen Marmorblock zu bearbeiten hätte und den einen Teil zwar richtig den Eigenschaften des Marmors entsprechend ausführte, den anderen Teil aber so, als sei er den dem Erzguß eigentümlichen Formen abgelauscht, den dritten Teil endlich so behandelte, als sei es weicher Ton gewesen, dem er Form gab. Die Tatsache, daß heute neunzig Prozent der Bildhauer Arbeiten dieser Art liefern, daß vielleicht gar fünfundneunzig Prozent unserer Schriftsteller das Gefühl für den Stil ihres Materials verloren haben und mit verblüffender Naivität gerade in der Vermischung der Wirkungsmöglichkeiten, wie sie sich ausdrücken würden, ihr Neues und das Wunder ihrer Persönlichkeit proklamieren, ist nur ein Beweis dafür, daß die künstlerische Feinfühligkeit auch dem Publikum abhanden gekommen ist. Wir haben es also tatsächlich mit drei verschiedenen Materialien zu tun.

Beim Versuch nun, die Richtigkeit der erwähnten Reflexionen zu erläutern und darzutun, wie aus den drei in der Sprache verkörperten Prinzipien tatsächlich die drei unterschiedenen literarischen Künste hervorgehen, muß es uns auffallen, daß jede Literatur, deren Historie uns überhaupt bekannt ist, soweit es ihr vergönnt war, sich aus sich selbst zu entwickeln, mit dem Epos beginnt. Es ist wahr, daß das Prinzip der logischen Einheit in der konstruktiven Gestaltung in jedem Epos ausgeprägt ist. Weil es dieses Prinzip zu verkörpern hat und zur allgemeinen Herrschaft bringen soll, deshalb muß es erzählen, nicht umgekehrt, deshalb muß es die Sprache in ihrer reinsten Satzformation, in ihrer klarsten umschreibenden Bildfähigkeit ausbreiten.

Das tut aber, könnte man einwerfen, unsere Prosa ebensogut. Warum hat die Jugend der Völker ihr Epos, ihre Erzählungskunst an das Maß der Verse gebunden? Die Antwort ist einleuchtend: weil zur Zeit der Epenentstehung der Sprachwert des Wortes, ja das ganze Satzgefüge noch durchaus im Fluß war, ein ungebundener Satz also in Gefahr gewesen wäre, falsch und gegen den Sinn der begonnenen nationalen Einheitlichkeit ausgelegt zu werden gerade in Rücksicht auf das logisch konstruktive Gebilde, im normalen Klangwert des gesprochenen Worts, das einer großzügigen Fixierung entgegenstrebt. Der epische Vers ist also letzterdings rhythmisches Hilfsmittel, vermittels dessen die junge Sprache sich selbst zu jener Einheitlichkeit zwingt und erzieht, die nicht nur den Grund zur kommenden Literatur legt, sondern zugleich durch sie und in ihr Anzeichen und Erfüllung des großartigen nationalen Zusammenschlusses ist, aus dem die Völker ihre höchste Kulturkraft geschöpft haben. Aus alledem erklärt es sich, inwiefern diejenigen recht haben, die für das Epos eine ganz besondere Ursprünglichkeit von der Sprache, sie würden sagen von dem Autor, fordern. Wo eben dem epischen Rhythmus nicht die Rolle des Erschließers angewiesen ist, der die wechselvolle Frucht des primitiven Volkslebens zu ernten, zu sondern und aufzuspeichern hilft, da ist die epische Form im engeren Sinne ein Unding. Eben weil sie im Grunde nicht Form, sondern Notbehelf ist. Eine Seite Prosa von Gottfried Keller, möchte ich behaupten, hat so viel Klanggewalt wie eine Seite Homer. Im Gegensatz hat die Sprache unseres einzigen modernen Eposdichters, Spittelers, so viel Urwüchsiges, Eckiges, Ungedrucktes und Unvermitteltes, daß ihm allein das Epos zum Ausdruck seiner künstlerischen Intuition brauchbar sein konnte. Wenn man ihm vorwirft, daß er die Kernhaftig-

keit manchmal übertreibe, so wissen wir jetzt auch, was er zu fürchten hat. Also das Material der Prosa ist die Sprache in der vorhandenen überkommenen Gestalt und Fülle, sie legt Zeugnis ab von der sittlichen Kultur eines Volkes, sie erfreut durch die organische Form der logischen Konstruktion und ist schön in der von ihr selbst geschaffenen ungehemmten Linie. Der ordnende Geist, der sie handhabt, ehrt und pflegt jede kleinste Eigenart. Er gebraucht keinen Ausdruck, keine Wendung, deren er nicht zum mindesten durch eine Analogie sicher wäre. Die plastische Fülle, die er seinen Gestalten gibt, sucht er nicht in eigenartiger Wirkung zu erreichen, sondern in der Form seiner Gedanken zu verwirklichen, er legt das Sein auseinander und läßt es zu neuen Zuständen werden. Er entwickelt seinen Vorwurf, er erzählt und verwirklicht den durch die Jahrhunderte in der Sprache niedergelegten Geist. Mit diesem ehrwürdigen Geist, dessen Gesetze so lange Geltung haben, als Blut der Nation vorhanden ist, kann kein noch so umfassender Genius, kein noch so herrisches Temperament sich messen. Denn die ästhetische Wirkung, die er erstrebt, würde er ja selbst im Widerspruch mit dem Material, das er selbst gewählt hat, zerstören. Eine kultivierte Sprache gibt gern und leicht dem, der ihr Blut in seinen Adern trägt, er hält sie wie ein heiliges Schaustück. Nicht daß ein Prosawerk eine trockene Grammatik oder ein möglichst umfangreiches Lexikon darstelle, sondern daß es die Schönheit mitteile, welche in natürlicher Zweckmäßigkeit von den Generationen niedergelegt worden ist, und welche im leidenschaftslosen Gebrauch offenbar wird, das macht die Kunst der Prosa aus, das ist der Stil, den das Material unabhängig vom schlechten oder guten Schüler in sich trägt, nach dessen Gesetzen es behandelt werden muß, soll es nicht verpfuscht werden.

Selbstverständlich wäre es ein Mißgriff, wollte man nun eine Prosa einzig daraufhin prüfen, ob sie eine fehlerfreie Sprache aufweist. Um einen Gedanken gut zu äußern, muß er deutlich werden und sich zugleich an das Vorangegangene anschließen, auf das Kommende hinweisen. Zu solcher Leistung gehört aber vor allem die Beherrschung des Stoffs, man muß etwas zu sagen haben, wenn man mit der Sprache richtig umgehen will. Deswegen weil sie die Gedanken ganzer Generationen umfaßt, denkt sie doch nicht für den Einzelnen, und sich selbst überlassen verfällt sie alsbald in einen ganz jämmerlichen Trott. Wer der Allgemeinheit etwas zu sagen hat, der weiß es gewiß so zu sagen, daß er verstanden werden kann.

Das zweite Prinzip, zu welchem wir jetzt übergehen, »Die Sprache in ihrer melodisch-rhythmischen Einheit«, hat die Lyrik geschaffen. Hier bestimmt und umgrenzt nicht das Maß des Verses den Wert des Wortes, sondern umgekehrt der bereits unzweideutig festliegende Laut- und Klangwert gibt der Zeile ihre Modulation und Rhythmik. Der Vers ist nun nicht mehr ein Schema, sondern eine der künstlerischen Intuition selbst unterworfene, mit dem Geist des Kunstwerks innigst verwobene rhythmische Figur. Sie ist der der Melodie immanente Takt, die in dieser notwendig ruhenden Masse. Dabei ist aber wohl zu merken, daß die Melodie einer Sprache nicht zu verwechseln ist mit der, die der Kunst der Musik eigen ist. Sie beschränkt sich nämlich auf die primitive lautliche Abwechslung und die den Vokalen von Natur innewohnenden, in verschiedenen Worten verschieden bewerteten Töne, da im übrigen die Unterscheidung der Töne in der Sprache nicht als unzweideutig gegeben angenommen werden darf und immer der zufälligen Organisation des Einzelnen unterliegen wird.

Soll nun der Fortschritt der rhythmischen Figur weiterhin der Sprache abgerungen werden, während dieser Gelegenheit gegeben wird, ihre absoluten Klangmittel zu offenbaren, so ist es nötig, daß die Worte, dem Prinzip des Materials folgend, in mancherlei neue Zusammenhänge eintreten, die vom Sprachgebrauch der

täglichen Rede aufs peinlichste vermieden werden, und die der Prosaist perhorresziert. Es gibt keine größere Geschmacklosigkeit, als ein poetisches Zitat inmitten eines gebundenen Satzes; jede Fiber sträubt sich, Worte und Wortfolgen, die dem konkurrierenden Prinzip der Lyrik ihre Entstehung verdanken, in das epische Prinzip nun sozusagen eingeklemmt zu sehen. Prosa und Poesie erniedrigen sich in solch einem Satz gegenseitig. Aber dies Gezücht wird weder aus Schulaufsätzen noch aus offiziellen Anreden höchster und niederster Stellen jemals auszurotten sein. An dieser Geschmacklosigkeit ändert kein Gänsefüßchen das Geringste. Zwei Prinzipien begegnen sich von so heterogener Art, daß sie nicht einmal miteinander in Kampf zu bringen sind. — Da aber verlangt ist, daß das Prinzip nicht aufs Geratewohl durch willkürliche Zusammenfügung klangvoller Worte abgetan werde, und da das Ziel nicht Klang an für sich (ein ganz lebensunfähiges Substrat) ist, sondern eben reichste Klangwirkung im Rahmen der Sprache und des Gedankens, auf deren notwendige Wechselwirkung schon hingewiesen worden ist, so wird die Sprache der Lyrik ungewöhnlich erscheinen müssen, gewählt und voll bilderreichen Beiwerks, die Wunder des Klangs herbeizutragen, Fernes an Nahes zu binden und alten, wohl gar halbvergessenen Worten ihre unverbrauchten naturreinen Töne zu entlocken.

Man sieht, wie der Lyriker ein neues Ferment in die Sprache trägt auf der Suche nach seinen Wirkungen, wie er zu jedem Wagnis gegen Konvention und Tradition ermächtigt ist unter der einen Bedingung allerdings, daß verständlich sei, was er zu sagen hat. Das ist die allgemeinste Bedingung jeglicher Mitteilung von Wesen zu Wesen und wäre in einer anderen Zeit als der unsrigen selbstverständlich, in der es Narren gibt, die Sinnlosigkeit zum Prinzip ihrer Kunst machen. Jedes gegenstandslose Bemühen, eine sinnlose Schönheit zu konstruieren, wird sich über die rohen Wirkungen der Natur nicht zu erheben vermögen, die wohl Gefühle der Befriedigung, des Schreckens, der Erhabenheit, der Unlust zu wecken vermag, nie aber Gefühl an sich, das reine Genießen ohne persönliches Interesse, das vom Bedürfnis losgelöste Gefühl überpersönlichen Daseins. Immerhin muß man zugeben, daß die Lyrik aller Sprachen sowohl Laute der Natur als auch frei erfundene Naturlaute besonders in der Eigentümlichkeit der Refrains führt, welche die verschiedenen Aufgaben haben, entweder die Melodie ausklingen zu lassen oder auch sentimentalischen Kontrasten zu dienen, gewöhnlich aber dazu geschaffen wurden, der singenden Stimme über die Zeile hinaus den Anschluß an die begleitende Musik zu ermöglichen. Diese Laute sind also keineswegs sinnlos und widersprechen dem Gesetz nicht.

Man mag berechtigt sein zu fragen, wie bei einer solchen Redeweise, wie sie dem Lyriker zugewiesen wurde, seine Arbeit nicht unnatürlich, schwülstig und innerlich unwahr ausfallen soll (und wenn sie in diesem Sinne nicht wahr ist, so repräsentiert sie auch die Sprache nicht). Sie darf eben zu diesem Zweck vor allen Dingen nicht erzählen. Die Idee des Erzählens ist logische Übersichtlichkeit, bei der eben die Worte ihr Ziel einzig in der »logischen Einheit der konstruktiven Gestaltung« erreichen. Die ungewöhnliche Redeweise muß durch das Ungewöhnliche der Natur, durch ein stark und naiv geäußertes Empfinden ihre Rechtfertigung finden, sie muß das unmittelbare Gefühl zum Gegenstand nehmen, die feierliche Geberde der Reflexion, das stürmische Stammeln der Leidenschaft um sich tun. Aber diese Gefühle, selbst wenn sie in der Ich-Form vorgetragen werden, müssen, da sie zum direkten Gegenstand werden, die allgemeinste Gestalt des Gedankens annehmen, sie müssen zur Einheit typischer Gestaltung erhöht werden. So gelingen sie zu Symbolen dessen, was jeder Einzelne als Mensch erleben kann und die Gesamtheit auf allen Wegen erlebt.

Wer bis hierher gefolgt ist, muß bemerkt haben, wie sich langsam aus der Theorie heraus so manche Forderungen, die zwar vom Gefühl bejaht wurden, dem Beweis indessen sich aufs schmählichste zu entziehen pflegen, als direkt notwendig erweisen. Wenn es hieß, daß der lyrische Dichter einzig und allein auf das Gefühl des Empfängers zu wirken habe, oder daß er seine eigenen Gefühle zum Gegenstand nehmen müsse, oder daß er die Harmonie zwischen Gegenstand und Melodie in seinem Gedicht zu bannen habe, daß eine zarte verhaltene Stimmung seine Schöpfungen auszeichne und Anschaulichkeit seine höchste Tugend sei, so bestand diese Voreingenommenheit zu Recht. Man wünsche von einem Gedicht keine Belehrung und keine Weltanschauung vorgetragen. Man wolle wissen, worum es sich in der Leidenschaft der Gefühle handle, man warf dem Dichter vor, seine Sprache sei nicht gewählt, edel und bilderreich genug, seine Gefühle seien uninteressant, weil sie des Typischen ermangelten u. s. w. Man hatte mit all diesen Forderungen zweifellos recht, aber die Gedankenreihe, aus der man sie abzuleiten suchte, wurde genau in der verkehrten Richtung zurückgelegt. Die Lyrik muß direkt auf das Gemüt wirken, nicht weil ihr Gegenstand ist, »Gefühle und Ereignisse in Zuständen darzustellen«, sondern weil sie direkt auf das Gemüt einwirken muß, um das Ungesetzmäßige der Sprache zu rechtfertigen, die sich ganz als Laut gibt. Nicht dazu wird Lyrik geschaffen, daß uns Gefühle anschaulich und verständlich werden, sondern um ihrer ästhetischen Wirkung willen ist sie darauf angewiesen, uns unmittelbar mit ihrem Gegenstand hinzureißen.

Insofern ist es wahr, daß ein gutes Gedicht in gewissem Sinn fast eine Ursprache ist. Es sind andere Worte, die wir hören, sie haben alle Plumpheit abgelegt, ihr Klang erhält Umfang, ferne Beziehungen reden von der alten Vertrautheit aller Dinge. Ein nur dem primitiven Sinn der Worte verpflichtetes Temperament nimmt jedes einzelne für sich und bringt eine unerhörte ursprüngliche Wirkung zu stande, gänzlich verschieden von der der Epik. Die Wirkung rechtfertigt alles, kein Satzgefüge bindet. Ist das Herz beschäftigt, so vergißt es alle Willkür und wird sich mit Staunen des notwendigen Zwangs bewußt, unter dem die Worte ihre sinnliche Gewalt triumphieren lassen. Im Vers, im Reim wird die neue Notwendigkeit geschaffen, eine außerhalb der Sprache liegende und doch aus ihr geborene Form, von der die scheinbare Willkür aufgenommen wird.

Die Lehrer der Poetik haben von jeher der Lyrik unverantwortliche Lizenzen zugestanden, so gern sie diese auch nach Kräften einschränkten. Sie hielten sie für etliche von Gott zugelassene Ausnahmen, da sie nun einmal überall nachzuweisen waren; man mußte den Dichtern ihre Sprünge lassen. Der Lyrik steht aber noch eine ganz besondere Freiheit offen, die für die Bildung selbst der Sprache, für die Kultur von enormer Bedeutung ist und die es eigentlich jedem Volk, das vor sich selbst Respekt hat, zur Pflicht macht, diese Gattung der Kunst besonders zu ehren und zu pflegen. Das ist ihre direkte Einwirkung durch die Bildung von Analogien, von neuen Konstruktionen, ja direkt von neuen Worten. Der Lyriker schafft an der Sprache in gleichem Geiste wie das Volk selbst, sein Schaffen wirkt aber viel rascher, vorbildlicher und gesicherter. Ja, er vermag sogar allein einer Sprache, deren Seele im Volksbewußtsein erkaltet und starr geworden ist, neue Fermente zuzuführen. Wir haben es im Laufe der letzten Jahrzehnte an der französischen Sprache erlebt. Die Verlaine, Baudelaire, Maeterlink, Verhaeren und viele andere sind daran, ihr Volk zu regenerieren. Vielleicht wird ihre Kraft wirklich ausreichen. Und nur der Lyriker vermag der Schriftsprache neue Bewegungsmöglichkeiten zu erschließen, weil sein Werk zugleich direkt in das Blut des Volkes übergeht, in der neuen Wendung der Sprache haften bleibt und von da Gedanken und Wesen lang-

sam erfaßt und wirklich umgestaltet. Sprachfähig kann die Prosa ein Wort machen, lebendig macht es nur die Lyrik.

Von unserem dritten Prinzip brauchen wir nach diesem nicht mehr zu sagen, als daß es sich das epische unterordnet. Es erhält im Drama seine Erfüllung und stellt die Sprache als Trägerin und Verkünderin der Willensmeinung dar, es ist das moralische Prinzip, das aus seinem Wesen heraus bestrebt sein muß, »Geschehnisse in ihrer Wirkung zu zeigen«.

Und was ist geblieben von der Autonomie des Künstlers? Das Genie, sein Material zweckmäßig zu bedienen.

Besprechungen.

Kurt Schuder, Friedrich Hebbel, Denker, Dichter, Mensch. Leipzig, Verlag von Otto Weber. 68 S. 8°.

Es muß von vornherein Bedenken erregen, wenn Schuder eine Darstellung ankündigt, »die alle Kräfte in Hebbel miteinander in Verbindung und Beziehung setzt, die fragt, wie das einzelne zueinander steht, wie es aufeinander wirkt« u. s. w., und wenn er es zugleich ablehnt, diese Kräfte im einzelnen genauer zu betrachten, d. h. Hebbels Ästhetik, seine Philosophie und die Eigenart seines Dichtens gründlich zu untersuchen (5). Wie soll ein treues Gesamtbild zu stande kommen, wenn die einzelnen Züge, aus denen es resultiert, nur flüchtig angesehen werden, und was soll die Grundlage abgeben für den »allgemeinen Zusammenhang«, von dem aus ein Bild von Hebbels »gesamtem geistigen Leben« (ebenda) gewonnen werden soll? Man vermutet: hier wird nicht auf festgefügte Erkenntnisse gebaut, sondern auf rasch gebildete Urteile und allgemeine Eindrücke. Und die Vermutung bestätigt sich.

Hebbels Philosophie, sein System, ohne das man nie bei ihm auskommt, und ohne das auszukommen auch Schuder gar nicht beabsichtigt, wird in wenigen Zeilen abgetan (7, 53), die keinen Begriff von ihm zu geben vermögen; ja selbst das wenige, das sie bringen, ist unzutreffend. Die Folgen dieser Behandlung des Systems zeigen sich besonders deutlich bei der Besprechung einiger Dramen, die Schuder vornimmt. So behauptet er, die Tätigkeit der »Idee« bestehe darin, Angriffe auf die Menschen zu unternehmen, sie zu vernichten und einzuschlucken (22, 24, 26, 7, 53). Allerdings fällt in Hebbels Drama jeder Schuldige als ein Opfer der Idee, aber es ist ganz verfehlt, die Sache so darzustellen, als kreise die Idee wie ein feindlicher Dämon über allem Individuellen, immer bereit, vernichtend herabzustoßen und Verderben zu bringen. Die Folge dieser Auffassung ist, daß Schuder in dem Blutbefehl, den Herodes für Mariamne zurückläßt, einen direkten Angriff der Idee auf Mariamne sieht (20), Herodes als »Vertreter der Idee«, als ihr Werkzeug, anspricht (18) und meint, Mariamne hätte sich »nach den Forderungen Hebbels« den Blutbefehl gefallen lassen müssen (20), eben weil er von der Allbeherrscherin Idee ausging.

Eine solche Spaltung der Welt in zwei kämpfende Potenzen (Idee und Indi-

viduen) widerspricht durchaus dem pantheistischen Zug in Hebbels System [1]). Die Idee braucht die Individuen, wenn sie diese auch »einschluckt«, und zugleich repräsentieren die Individuen nichts anderes als eben die Idee selbst, wenn auch zunächst in ungeläuterter, nicht reiner Form. Wo sollte die von Hebbel jederzeit und aufs nachdrücklichste betonte Versöhnung liegen, wenn die Idee nur einen Vernichtungskampf gegen die Individuen bezweckte, den sie immer gewinnen muß? Aber Schuder geht noch weiter und in seinem Eifer sogar so weit, die durchaus unzweideutige Erklärung, die Hebbel über Mariamnes Schweigen abgibt, auf den Kopf zu stellen, um sie in seinem Sinne auszubeuten: Hebbel sagt: Mariamne muß schweigen, weil es, wenn sie spricht, von Herodes kein Verdienst mehr ist, daß er den im ersten Akt gegebenen Befehl im dritten nicht wiederholt, wie er dann sicher nicht tun würde oder auch nur tun könnte. Schuder bemerkt dazu: es wird also für ein Verdienst angesehen, daß Herodes sie unters Schwert stellt und ihre Individualität angreift (22). Hebbel sagt gerade das Gegenteil. Auch die klare Begründung der Wiederkehr der gleichen Situation hat Schuder nicht recht verstanden. Nach Hebbel braucht Mariamne, um weiterleben zu können, die Überzeugung, daß Herodes doch beginnt, sie nicht nur als Sache zu behandeln; sie kann diese Überzeugung aber nur dadurch erlangen, daß er, vor die gleiche Probe gestellt, sie diesmal besteht. Darum muß die Situation sich wiederholen. Nach Schuder ist des Herodes erneutes Fehlen nicht eine Steigerung seiner Schuld, sondern abermals ein Verdienst und ein zweiter Angriff der Idee auf Mariamne, der nötig wird, weil der erste »abgeschlagen« wurde; denn Mariamne ließ sich den ersten Blutbefehl nicht gefallen, sie tat, was ihre »Individualität«, was »das Leben« ihr eingab, und dadurch »behielt das Leben [2]) den Sieg«, es schlug den Angriff der Idee ab. Die doppelte Bedeutung ihres Unterganges hat Schuder wohl gefühlt, aber nicht erkannt; ein »doppeltes Leben«, eine zweite Individualität, die nach Vernichtung der ersten zu deren Rache emporwächst (19), besitzt sie nicht; vielmehr ist ihr freiwillig herbeigeführter Untergang ihre Schuld, weil er ihre Rache an Herodes ist, und zugleich deren Sühne. Auch vor einer doppelten Buße, für jede ihrer beiden Individualitäten (20), ist keine Rede, und es ist ein weiterer großer Irrtum Schuders, zu glauben, die bloße Existenz eines Individuums genüge, um die Idee herauszufordern [3]), wenn auch nach Hebbel die Existenz der Grund aller Schuld ist. Die gerügte Auffassung führt zu der Behauptung, lebenswarme, heißblütige Menschen auf die Bühne stellen, bedeute schon ein Überschreiten des Systems, ein sich Aufbäumen des »Lebens« gegen die Theorie (14), wovon Hebbels Tragödien, von der Judith angefangen, immer deutlicher werdende Beweise liefern sollen (16, 18). Als Hebbel Judiths Individualität erwachen ließ, obgleich doch schon das bloße Dasein

[1]) Ich habe mich schon früher an der gleichen Stelle über Hebbels System ziemlich eingehend, wiewohl weniger ausführlich als in meiner von Schuder auch zitierten Darstellung dieses Systems geäußert (diese Zeitschr. II. Band, 1. Heft, 70 ff.) und beschränke mich hier unter Verzicht auf Zitate aus Hebbel auf das Allernötigste.

[2]) Dieses »Leben« ist eine Erfindung Schuders, auf die wir zurückkommen müssen.

[3]) Agnes Bernauer (vgl. 22) beweist nichts dagegen; sie fällt wegen der Verwirrungen, die ihre Schönheit anrichtet, nicht weil sie schön ist, sonst müßte sie längst untergegangen sein, als Herzog Albrecht nach Augsburg kommt. Darum kann auch Rhodopes Tod nicht als »untragisch«, »geradezu beleidigend« und »grundlos« aufgefaßt werden (24).

die tragische Vernichtung bedingt, wurde er »zum ersten Male seiner Theorie untreu« (16). Durch Erwachen der Individualität entsteht allerdings der Konflikt mit der Idee, d. h. die Schuld, aber das ist Hebbels Theorie und keine Konzession an das Leben. Welch eine unmögliche Theorie des Tragischen wäre es, die das Erwachen von Individualitäten ausschlösse! In Maria Magdalene weicht die Theorie einen Schritt weiter vor dem Leben zurück: die Individualitäten treten schon als erwachte auf und beleidigen seltsamerweise nicht die Idee, sondern nur sich und die Ideen der Ehre, Familie und Moral, wodurch der Konflikt im irdischen Kreise verbleibt. Den unerläßlichen Ausblick auf die Idee, auf den Hebbel »stolz« ist, bietet lediglich die allgemeine Formel des individuellen Lebens dar: »alles Ringen des Menschen ist im Grunde lächerlich; auf die Individuen kommt es nicht an«, wodurch das, was das Drama bietet, sich »in Gedankenexistenz verflüchtigt« (16, 17). Ich will dazu nur bemerken, daß jede Tragödie eine Selbstkorrektur der die Idee repräsentierenden Menschheit darstellt, und daß Hebbel den Gedanken, ein tragischer Konflikt verbleibe (wie Schuder verlangt [54]) lediglich im irdischen Kreise, weit abweist, weil der Vorgang der Selbstkorrektur der Menschheit und damit der Idee immanent und, bildlich geredet, ein Vorgang an ihrem eigenen Leibe ist.

Weitere, freilich niemals endgültige Siege des Lebens über die Theorie sollen Herodes und Mariamne und Gyges offenbaren: Hier bringt die Idee in ihrem »Vertreter« Herodes dem beleidigten »Leben« (Mariamne) ein Opfer dar, und nun gar im Gyges fordert das beleidigte Leben (Rhodope) dieses Opfer direkt in Kandaules, dem gehorsamen Vertreter der Idee, was den »vollen Triumph des Lebens« bedeutet (18). Weitere Siege werden nicht verzeichnet, von Agnes Bernauer schweigt Schuder wohlweislich.

Meine bisherigen Bemerkungen zu Hebbels Theorie werden genügen, um erkennen zu lassen, welche Häufung von Irrtümern hier vorliegt. Zur Ergänzung des über Herodes und Mariamne Gesagten will ich noch hervorheben, daß die »derbste Realität«, auf die Hebbel sein Drama zurückgeführt zu haben glaubte, nicht »die Durchführung der Idee bis zu ihrem Siege über das Leben« ist (22), sondern seine psychologisch zwingende Motivierung der Ereignisse, zu denen sich »ein jeder, der Mensch ist, soll bekennen müssen«, wie Hebbel sagt (21). Aus der Betrachtung über Gyges sei nachstehendes besonders beleuchtet: »Nach Hebbels Forderungen müßte eigentlich anstatt des Kandaules Gyges sterben, weil auch er sich sträubte, sich als Sache brauchen zu lassen — aber dann wäre das Drama unmöglich geworden« (25). Schuder erblickt auch hierin einen Sieg des Lebens, d. h. gewissermaßen ein Zersprengen des Systems, in das sich das Leben nicht einzwängen ließ.

Wenn man bedenkt, wie eingehend Hebbel seine Theorie in der Vorrede zur Maria Magdalene darzulegen bemüht ist, wie deutlich er sich über Herodes und Mariamne äußert, und vor allem, wie er den Gyges als seine reinste, nicht mehr zu überbietende Schöpfung preist, so muß man sich wundern, wie eine Beurteilung zu stande kommen kann, die auch noch so bescheidenen Ansprüchen — wofern es nur ernsthafte sind — kaum zu genügen vermag.

Dem System, dem »Denken« Hebbels steht gegenüber das »Leben« und als sein Korrelat das »Dichten«. Leben, soweit es für die Dichtung in Betracht kommt, ist nach Hebbel Ringen des Individuellen nach »Form«, d. h. nach idealgerechter, der Idee adäquater Beschaffenheit. Dieses Ringen endet in einer Aufhebung des Individuellen, d. h. des der Idee Widerstrebenden, und kann (in der Tragödie ist das immer der Fall) mit starker Hervorkehrung ideenfeindlicher Tendenzen einsetzen. Im Hinblick auf Hebbels Pantheismus kann man ebensogut definieren: Leben ist Selbstbewegung der Idee zu ungetrübter Selbsterkenntnis, zu reinem

Selbstgenuß [1]). Wenn nun Denken auf die Idee und Dichten auf das Leben gerichtet ist, so ergibt sich, daß für Hebbel eher eine innige Verbindung, ja eine unlösbare Einheit dieser Tätigkeiten das Charakteristische ist, als eine bis zum offenen Kampfe gehende Scheidung beider, wie Schuder sie vornimmt und durchführt. Er fühlt wohl das Richtige, wenn er versichert, Hebbel habe nie den Widerspruch von Denken und Dichten an sich erlebt und sei in seinen eigenen Augen immer nur Dichter geblieben (8, 9), aber er konstatiert doch immer wieder die Kluft zwischen beiden Kräften und meint, Hebbel selbst habe sowohl sie (11) wie auch die dualistische Zerrissenheit des Weltbildes gefühlt, das sich im Widerspruch seiner Philosophie und seiner Gestalten spiegelt (55). Dies ist unzutreffend, wenn ihn auch, besonders in jüngeren Jahren, der Menschheit ganzer Jammer, wie er ihn sah, angefaßt haben mag; in seiner Dichtung ist nichts davon zu spüren, sie wird, als Darstellung von Leben, durchaus der Definition gerecht, die ich soeben vom Leben gab, sie verschmilzt Denken und Dichten zu unlösbarer Einheit, Welt und Idee zu einem widerspruchslosen Ganzen, auch für uns, wenn wir nur seinen Intentionen willig folgen. Dies schließt eine Kritik keineswegs aus, vielmehr gibt es ihr allererst wissenschaftliche Berechtigung. —

Die falsche Charakteristik, die Schuder von Hebbels Idee als von einer grimmigen Vertilgerin alles Menschlichen gibt, fordert ein Gegengewicht, und dies dürfte in seinem Begriffe von »Leben« bestehen, das ja auch in den besprochenen Dramen über die feindliche Idee siegen soll. »Freie, unbegrenzte Menschlichkeit« (57), »zur Persönlichkeit erwachen«, »sich ausleben« (24), »Herrennatur« (15) und dergleichen mehr, das deutet die Richtung an, in der Schuders Begriff von »Leben« zu suchen ist. Daher die Behauptung, Hebbels Schaffen (= Darstellung von »Leben« im Gegensatz zum System) »predige vom absoluten Selbstbewußtsein des Menschen« und gebe uns den Glauben, die ewigen Mächte über uns besäßen Lebensfülle genug, um unserem als nichtig erkannten individuellen Treiben doch noch, erlösend und Vernichtung abwendend, »Wesenseinheit« und »Ewigkeitsgehalt« zu geben (54 6). In dem, was Schuder unter Hebbels System versteht, ist davon nichts zu finden, wohl aber, Ähnliches wenigstens, in Hebbels System selbst: in der Monade ist der idealgerechte Kern jeder Individualität bewahrt und erhoben zu einem integrierenden Teil der in dieser wie in allen ihren Daseinsmöglichkeiten sich selbst genießenden Idee. Der Unterschied besteht darin, daß das, was Schuder »Persönlichkeitskultus« (34), »allein aus der Persönlichkeit zu nehmender sittlicher Maßstab« (57) u. s. w. nennt und erhalten wissen will, für Hebbel »Schuld«, idealfeindlich und der Korrektur bedürftig ist, wenn auch jede Schuld eben jenen berechtigten Kern in sich birgt. Trotz dieser Berechtigung hat Hebbels Tragödie keinerlei lehrhaften Charakter; wer Moral aus ihr zieht und Tendenzen konstruiert, gleicht den Epigonen, die die Paläste der alten Könige niederrissen, um aus den Steinen Hütten zu bauen; sie ist durch und durch historisch, zeigt Menschheitszustände in ihrer Wandlung und begehrt nur, daß man am Anblick dieser gewaltigen Bewegung Anteil nehme, ohne an etwas anderem hängen zu bleiben.

Was nun den Dichter, den Darsteller des Lebens anlangt, so ist er nach Hebbel der »Repräsentant der Weltseele«, und in diesem innigen Verhältnis zur Idee liegt bereits alle ideengerechte Beschränkung seiner künstlerischen wie seiner menschlichen Persönlichkeit. Daß Hebbels Betragen gegen Elise und seine Freunde

[1]) Leben ist also nach Hebbel nicht »Scheinexistenz«, die streng genommen »gar nicht vorhanden sein dürfte« (9), und auf Selbstgenuß gehen die Bestrebungen der Idee, die demnach nicht »unklar bleiben« (35, 53).

(63 ff.) oft einen andern Eindruck erweckt, wird begreiflich, wenn man bedenkt, daß er sein System erlebte, ist aber nicht dadurch zu erklären, daß man dieses durchbricht und sagt: die Künstlerpersönlichkeit dürfe »sich ausleben«. Es hört sich recht gut an, wenn Schuder vom Dichter sagt und des weiteren ausführt, er sei der individuellste und der unpersönlichste Mensch zugleich (46), er störe die Absichten der Idee am wenigsten (35), weil er das Ewige erstrebe, auf das allein es ankomme (54), die Weltseele erwache in ihm, das in der Menschheit liegende Ewige ihm darreichend (45) — das alles könnte Hebbels Ansicht treffen, wenn nicht, wie überall, die tiefe metaphysische Verankerung fehlte, mit der Hebbel steht und fällt, und die Schuder, bewußt und mit Behagen, auflockert und löst (54), wodurch das »Ewige« (ebenda) zum ausschließlich Typisch-Bedeutsamen [1]) herabsinkt und so den falschen Begriff »Leben« in allen seinen angemaßten Rechten bestätigt.

Was den mehr psychologisch interessierenden Teil des Schaffens Hebbels betrifft (Verwertung von individuellen Erlebnissen [36 ff.], subjektive Zustände [48 ff.]), so legt sich Schuder von vornherein eine weise Mäßigung auf (38, 51) und bringt, meist im engen Anschluß an Hebbels Bekenntnisse, Zutreffendes, wenn auch kaum wesentlich Neues. Dies gilt auch von dem über Hebbels menschliche Persönlichkeit Gesagten, soweit es sich nicht durch die hier gegebenen Hinweise auf Hebbels Stellung zu seinem System und auf sein Erleben desselben berichtigen läßt [2]).

Weimar.

Arno Scheunert.

Richard Benz, Märchendichtung der Romantik. Gotha 1908, Perthes. IV u. 265 S.

Das Buch von Benz baut sich auf einer Grundlage auf, die mehr dem begeisterten Liebhaber Ehre macht als dem Forscher. Für den Verfasser stellt die Märchendichtung Brentanos schlechterdings das Ideal des Kunstmärchens dar und zugleich auch einen höchsten Gipfel deutscher Dichtung überhaupt. Das ist ein subjektiver Standpunkt, dem wir sein Recht zugestehen können, soweit er eben den Liebhaber nicht verleugnet. Anders ist es, wenn ohne weiteres aus dieser Vorliebe Schlüsse gezogen werden. Mit dem heute so beliebten Hohne sieht der Verfasser auf jeglichen Rationalismus herab und beweist diesem gegenüber jedenfalls nicht den vielgerühmten historischen Sinn der Romantiker. Aber auch für die Eigenheit des Märchens bei Goethe oder Novalis zeigt er wenig Verständnis, tut Fouqués Undine, weil sie volkstümlich werden konnte, mit ungerechtem Spott ab und verachtet natürlich nicht bloß den Märchendichter Platen — wer wird den nicht preisgeben! —, sondern den Dichter Platen überhaupt. Dagegen erhält Hauff wohlwollende Anerkennung und den höchst wunderbaren Trost, er werde »von der zünftigen Literaturkritik« (nie durfte diese Note fehlen!) besonders stiefmütterlich behandelt, weil er dem Volke nahe steht und »kindliche« Märchen schreibt (S. 259!). Dann müßten wir Sünder doch Fouqué noch schlimmer behandeln, als Benz tut!

Im wesentlichen interessieren den Verfasser (außer einem frühen Nacherzähler, den er in verdienstlicher Weise hervorhebt) nur Tieck und Brentano. Wie es ebenfalls heute Mode ist, weist er (S. 82 f.) in ziemlich süffisantem Ton den Begriff »Romantik« fast völlig ab und verliert dadurch den Boden für eine organische Behand-

---

[1]) Ich habe mich über das Unzureichende dieses Begriffes a. a. O. schon früher geäußert.

[2]) Ich verweise dazu auf den Schluß meiner Darstellung des Systems Hebbels (Beiträge zur Ästhetik VIII. Band).

lung seines Themas. Es kommt über Einzelcharakteristiken nirgends heraus. Und wenn es denn eigentlich keine »Romantik« gibt, worauf ist die Auswahl der besprochenen Autoren begründet? Wird Sophie Bernhardi behandelt, warum fehlt Gisela Grimm, die so charakteristisch das Brentanosche Märchen fortsetzt? Von den Neuesten nicht zu reden, denn von Leo Bergs und Emil Webers Sammlungen hat Benz natürlich nicht Notiz genommen.

Wir lassen indessen alle ungerechten Urteile, alle Lücken des Materials, alle Willkür der Auswahl — Graf Loeben (S. 97 f.) breit behandelt, allerdings als abschreckender Typus — beiseite und geben gern zu, daß Benz' Disposition sich halten läßt (das allegorisch-philosophische Märchen — das romantische Naturmärchen — das romantische Wirklichkeitsmärchen — freie märchenhafte Dichtung — volksmäßige Märchendichtung); nur ist sie von den Märchen genommen, so daß die Dichter nicht immer in die Einteilungen passen. — Da der Verfasser mit wirklicher Liebe an seinen Stoff herangetreten ist, von der dauernden hohen Bedeutung des Kunstmärchens und von dem überragenden Wert der Brentanoschen innig überzeugt, so fehlt es auch nicht an treffenden Worten, wie denn z. B. (S. 89) Goethes berühmtes Märchen zwar zu scharf, aber sonst nicht übel charakterisiert wird. — Indes, das sind alles Nebendinge; die Hauptfrage ist, wie weit Benz mit seiner Beurteilung eben des Märchens Brentanos im Recht ist. Selbst die Behandlung Arnims dient nur dieser Herzenssache des Verfassers.

Auch hier sehe ich von rein subjektiven Urteilen ab; wie z. B. daß das Rheinmärchen »nicht langweilig wirkt, wie alles, was sonst in neuerer Zeit auf den Namen Epos Anspruch macht« (S. 181) oder den noch kühneren Satz, der »gutmütige Humor, mit dem der Unglücksmüller als der alte Voß eingeführt werde, gehe nirgends in eigentliche Satire und persönliche Bitterkeit über« (S. 187). Worauf es ankommt, ist dies: hat Benz recht, wenn er behauptet, daß Brentano »so ganz und gar im Geiste des Volkes schafft« (S. 182), ja daß nur er uns »eine zwar ganz persönliche und doch volksmäßige Märchendichtung geschenkt habe« (S. 199)?

Dies nun scheint uns grundfalsch; so falsch, daß ich es unerklärlich fände, wenn ich nicht längst wüßte, wie undurchbrechlich eine falsche Vorstellung vom deutschen Märchen sich vor das deutsche Märchen gestellt hat. Ist es doch mit dem »deutschen Humor« nicht anders! den man sich seit Vischer lediglich nach dem Muster des sternisierenden Jean Paul vorstellen kann. Aber man zeige mir doch einmal eine Probe deutschen wirklichen Volkshumors, die zugleich sentimental wäre!

Benz' Charakteristik von Brentanos Märchenstil ist fein und zart (S. 199 wird freilich des Dichters Kindlichkeit selbst ins Märchenhafte gesteigert!). Die Worte vom musikalischen Stil (S. 176), von der musikalischen Mythologie (S. 185) verdienen zu bleiben. Aber all diese Charakteristiken sind ebenso viel Argumente gegen die Volksmäßigkeit dieser Märchen. Wo finden wir denn in den deutschen Märchen diese musikalische Abstufung? Eine kräftige einfache Steigerung gewiß; aber diese Abstimmung mit ihren Feinheiten und Überfeinheiten nicht einmal in den berühmten Märchen Runges! Musikalisch wirkt auf uns der ferne Klang, und so mag man Dornröschen oder die Sieben Raben (schon sehr kunstmäßig zugerichtet) anführen — was aber gerade Benz meint, die volle Orchestrierung Brentanos, den kunstvollen Zusammenklang vieler Instrumente, das wird man dort so wenig finden wie die Melodien der Zauberflöte (S. 191) beim Volkslied. »Die Tonmalerei und das überwiegende Stilprinzip« (S. 185) bei Brentano — sehr gut; und das soll »wachsende Neigung zum Deutsch-Volksmäßigen« (S. 186) bedeuten! Das überromantische Spiel der »Phantasienamengebung, die diesmal aus der Vorstellung ‚Ei' entspringt« (S. 188) mit allem gelehrten Beiwerk der Alektryo und Gallina, mit allen schlechten Wort-

spielen des Eifrasius und der Eilegia — das soll deutscher Märchenstil sein? ja wohl, wenn Kasperle eine Märchenfigur ist.

Vor allem aber: Benz steht mit Entzücken vor des Dichters freiem Phantasieren (S. 188). Und nun weise er Ein edles Märchen auf, in dem die Handlung nur »Schnur für die Perlen« ist! Nichts, aber auch gar nichts charakterisiert das Volksmärchen mehr als die straffe Durchführung des Grundgedankens; hierin liegt geradezu sein Wesen. Und dies Bild sollen wir in Gockel, Kinkel und Gackeleia wiedererkennen!

Nein; zwischen dem objektiven Volksmärchen und diesen Erfindungen, deren persönlichen Grundton der Verfasser (S. 173, 198) gar wohl erkennt, klafft ein Abgrund, der mir nie deutlicher wurde als nach der Lektüre dieses Buches. Brentanos Märchen ist persönliche Lyrik; das Volksmärchen ist reine strenge Epik. Das Volksmärchen ist die epische Erfüllung einer spezifischen Voraussetzung und deshalb (wie Brandes längst bei Andersen betont hat) auf das strengste an die Logik gebunden. Sucht man Volksmärchen unserer Zeiten: in den politischen Utopien, die wie das alte Märchen zwischen Möglichem und Unmöglichem schillern, in dem wissenschaftlichen Märchen findet man sie eher als in dem romantischen Kunstmärchen. Daß Brentano als Dichter bergeshoch über Campanella oder Thomas Morus, Jules Verne und Kurd Laßwitz steht, ändert daran nichts: er tut es, weil es das subjektiv-lyrische Märchen in die denkbar größte Entfernung vom Volksmärchen getrieben hat und so der Klassiker des rein literarischen Märchens wurde.

Berlin.

Richard M. Meyer.

Hanna Hellmann, Heinrich von Kleist. Das Problem seines Lebens und seiner Dichtung. Carl Winters Verlag, Heidelberg 1908. 40 S.

Als Goethe zum ersten Male das Bild der Frau von Stein gesehen hatte, äußerte er den Wunsch, zu wissen, wie sich in ihrem Innern die Welt spiegelt. So hat man an jeden mehr oder minder interessanten Menschen heranzugehen, insbesondere aber an den Dichter. Beim Dichter ergibt sich eine zweite, aus der ersten folgende Frage, nämlich: wie gestaltet er dichterisch die in seinem Gemüte gespiegelte Welt? So ist Hanna Hellmann an Heinrich von Kleist herangetreten. Es ist kein Zufall, daß sie in der kleinen Schrift von Kleist »Über das Marionettentheater« den Schlüssel für das Wesen dieses Dichters zu finden glaubt. Sie mußte tief in sein Innerstes schauen, um einen den oberflächlichen Zuschauern verborgenen Zusammenhang seiner Persönlichkeit zu erfassen, der vielleicht Kleist selber nur in seherischen Augenblicken aufging; in solch einem Augenblick schrieb er wohl das »Marionettentheater«, um dort seinem wahren Wesen, das sein verworrenes Leben verursacht hatte, Klarheit zu geben. Sie mußte Kleist und seine dichterischen Gestalten künstlerisch, d. h. in ihrer notwendigen und harmonischen Bestimmtheit nacherleben, um den allen gemeinsamen Zug, der aus des Dichters Seele fließt, und der im »Marionettentheater« eine abstrakte Formel fand, herauszugreifen.

Man darf sagen, diese Auffassung Kleists macht ihn erst künstlerisch genießbar. Die bisherigen Deutungen zerstörten den künstlerischen Genuß an ihm; denn nach den üblichen Auffassungen fehlt dem Dichter wie seinen dichterischen Gestalten die Harmonie. Man weist immer wieder das Widerspruchsvolle in seinem Wesen wie in seinen dichterischen Gestalten auf. Nach Hellmanns Auffassung steht Kleist vor unseren Augen in seiner ihm eigentümlichen Harmonie: sein verworrenes Leben harmoniert völlig mit seinem Streben nach dem Idyllischen; denn das Idyllische, sein Gleichgewicht, sein Zentrum, das er nach dem »Marionettentheater« nur als

Unsterblicher wiederfinden kann, hatte er in diesem Leben verloren — das machte ihn verworren; anderseits kann er von dieser Verworrenheit befreit werden, wenn er sein Zentrum (das Idyllische) wiedergewinnt: eines fließt aus dem anderen.

Und auch die dichterischen Gestalten erscheinen im Lichte einer inneren, eigentümlichen Harmonie. Da ist die Alkmene, das bewußt treue Weib, das nur im tiefsten Innern nach der Umarmung Jupiters das A (Amphitryon) mit J (Jupiter) verwechselt — symbolisch im Diadem ausgedrückt. Dieses innerste Gefühl bleibt unter der Schwelle ihres Bewußtseins; denn als treues Weib mag sie sich derartiges nicht gestehen. Sie liebt ihren Mann und ist ihm ganz hingegeben, weil ihr Wesen Liebe ist; auch Gott darf sich nur mit den Zügen Amphitryons ihr nahen; aber in Jupiter findet ihr liebendes und anbetendes Wesen Befriedigung. Wenn jedoch Jupiter sich ihr enthüllt, kann sie ihm nicht folgen: sie ist »erdgebunden« und kehrt zu ihrem Gatten zurück — allerdings mit dem J (Jupiter) im Diadem wie im Herzen; denn ihr eigentümliches Wesen, die Liebe, braucht ein Objekt der Betätigung. Alkmene ist also die Heldin dieses Lustspiels; sie beherrscht das ganze Stück. Ihr naht Jupiter, um von ihr geliebt zu sein; denn sie kann lieben und vergöttern. Amphitryon wird nur dann verwirrt, wenn ihn Alkmene verkennt; denn sein Zentrum liegt in Alkmene.

Ich glaube, Hanna Hellmann wäre mehr innerhalb des Schemas des »Marionettentheaters« und der dichterischen Wahrheit geblieben — Amphitryon ist doch nicht so ganz passiv in diesem Stück! — wenn sie nicht die romantische Liebe als das Mittlertum mit der Gottheit an dieser Stelle (S. 18) herangezogen hätte. Alkmene ist eben seine Gottheit, sein Zentrum, aus dem er herausgerückt wird, sobald er an ihr verzweifelt. Überflüssig für die Deutung dieses Werkes scheint mir auch der Hinweis auf Friedrich Schlegels Transzendentalpoesie[1]).

Die bisherige Auffassung sieht in »Käthchen von Heilbronn« Kleists Ideal der Weiblichkeit. Dann ist nicht zu begreifen, warum sie in ihrer Liebe, ihrer Hingebung so ganz hypnotisch, unbewußt und mechanisch handelt: selbst die Liebe wird ihr von einem Traum eingegeben; von einem wirklichen Gefühl und unmittelbarer Hingebung wird doch mehr Bewußtheit verlangt — nur als Marionette, die den Dichter durch die Unfehlbarkeit und Schönheit der Bewegungen gereizt hatte, ist »Käthchen« verständlich. — Penthesilea ist »ein und dasselbe Wesen« wie Käthchen, »nur unter entgegengesetzten Beziehungen gedacht« (S. 29). Sie bewegt sich nicht unbewußt um ihren Mittelpunkt, sondern sie muß ihr eigentümliches Wesen, ihre Liebe, erkennen. Indem sie den Achill tötet, erkennt sie, was ihre Natur sucht — und stirbt; denn die höchste Erkenntnis, die Erkenntnis des eigenen Wesens wird nach dem »Marionettentheater« nur mit dem Tode erreicht. — So geht es auch »Michael Kohlhaas«: sein Rechtsgefühl findet mit dem Tode Befriedigung.

»Prinz Friedrich von Homburg« endet zwar nicht mit dem Tode, aber auch bei ihm handelt es sich um die Erkenntnis seines Selbst. Er wird in dem Augenblick verwirrt, wo er seinen Beruf verkennt; aber durch diese Verwirrung kommt er zur höheren Erkenntnis seines Wesens, welches seinen Schwerpunkt in dem »Wohl des Ganzen« (S. 33/34) hat. Diese Auffassung des »Prinzen von Hom-

[1]) Dabei bleibt die Verfasserin bei der üblichen Auffassung der Transzendentalpoesie Friedrich Schlegels, als der Ausbildung der Schillerschen sentimentalischen Dichtung (S. 6, 13, 16 und 17), stehen. Friedrich Schlegels Transzendentalpoesie weicht entschieden von der »sentimentalischen« Schillers ab. Siehe dazu meine »Theorie des Romans in der Jungromantik« Kapitel I und Kapitel III.

burg« hat schon Tieck in seiner Besprechung angedeutet: der »... übermütige Krieger wird ... durch Selbstvernichtung und Verachtung seinem besseren Geiste zugeführt«, heißt es in Tiecks »Kritischen Schriften« (Bd. III, S. 10).

Durch die Analyse der fünf oben angeführten Werke hat Hanna Hellmann die Anwendbarkeit des Grundgedankens des »Marionettentheaters« auf Kleists Dichtung dargetan.

Nach dem Schema von dem »Marionettentheater« kann der Mensch sich frei bewegen, solange er seiner Natur nicht bewußt ist, d. h. als Marionette; fängt er aber an, an sich zu zweifeln, über sein Wesen zu reflektieren, so wird er als Mensch verwirrt — er verliert das Gleichgewicht, und unsterblich muß er werden, um die höhere, die göttliche Erkenntnis und die Realisierung seines Ich zu erlangen. An diesem Punkte begegnet sich Kleist mit den Romantikern — und nur hier sehe ich ihre Verwandtschaft — nach welchen das Individuum sein wahres Wesen in der Gottheit, in der Gemeinschaft mit Gott, von dem es ursprünglich ausgegangen ist, erreicht; auf der Erde aber wird der Mensch verwirrt[1]). Der Dichter bedient sich der ironischen Form, um den Widerspruch zwischen dem göttlichen Wesen des Individuums, das nur durch den Weg des Lebens in seine »Heimat« zurückkehren kann, und seiner irdischen Gestaltung zu zeigen. Von dieser romantischen Ironie sind Kleists Werke und ist sein Wesen durchdrungen. Sie ist nur der Ausdruck für das große Symbol seiner Eigentümlichkeit, dessen Schlüssel in dem »Marionettentheater« aufgefunden zu haben das Verdienst Hanna Hellmanns ist.

Mohilew am Dniepr.

Frieda Margolin.

Georg Altman, Heinrich Laubes Prinzip der Theaterleitung. Dortmund, Verlag von Fr. Wilh. Ruhfus, 1908. 8°. 81 S.

Dies Büchlein gehört zu den von Berthold Litzmann herausgegebenen Schriften der literarhistorischen Gesellschaft Bonn. Seine grundsätzliche Bedeutung gewinnt es aus der Art seiner Entstehung. Es ist nämlich eine Dissertation, die nicht wie üblich als Beitrag zur Literaturgeschichte angenommen und beurteilt wurde, sondern als eine philosophisch-ästhetische Doktorarbeit. Das Verdienst daran gebührt nach des Verfassers Mitteilung dem Jenaer Professor Dinger und seinem erfolgreichen Bemühen, »die Dramaturgie als von der Germanistik losgelöste, der Ästhetik untergeordnete Universitätsdisziplin zu begründen«. Die Vorgeschichte dieser Schrift ist demnach für die augenblickliche äußere Stellung und den Betrieb der ästhetischen Forschung nicht ohne Interesse. Inhaltlich bietet sie, gleich den meisten Dissertationen, nicht eben viel; aber sie genügt doch den beiden hier zu stellenden Forderungen: sie zeigt die durchschnittliche Befähigung zu wissenschaftlicher Arbeit und fördert unsere Erkenntnis um ein bescheidenes Stückchen. Am lehrreichsten sind die Abschnitte, in denen zusammengestellt wird, was Laube über die schwere Kunst der Bühneneinrichtung von Dramen gesagt hat; in diesen Aussprüchen ist vieles enthalten, was noch heute — wo die Dinge doch mehrfach anders liegen — beherzigt zu werden verdient. Die Einordnung solcher erfahrungsmäßigen Erkenntnisse in unsere allgemeinen ästhetischen Anschauungen wäre jetzt durch die Theorie zu vollziehen.

Berlin. Max Dessoir.

---

[1]) Siehe meine »Theorie des Romans in der Jungromantik« Kapitel IV.

Christian Gaehde, Das Theater. Verlag von B. G. Teubner in Leipzig 1908; »Aus Natur und Geisteswelt«, 230. Band; 8°, IV u. 142 S. mit 20 Abbildungen.

Eine in ihrer Anspruchslosigkeit sehr sympathische Geschichte des Theaters und der Schauspielkunst, die mit dem griechischen Altertum anhebt und mit dem Berliner Gastspiel des Moskauer künstlerischen Theaters schließt! Vielleicht ist in dem Bändchen zu viel zusammengedrängt; das einzelne wirkt sich nicht genügend aus; die Fülle der Tatsachen erdrückt fast das einzelne. Durch energisches Hervorheben des Wesentlichen auf Kosten des Details hätte dieser Mangel wohl vermieden werden können. Aber jeder — der nicht gerade Fachmann auf diesen Gebieten ist — kann mancherlei aus dem Büchlein lernen, mancherlei, das gerade heute in den Tagen des heißen Kampfes um eine künstlerische Bühnenreform zu wissen nützlich ist. Von dem eben erwähnten hitzigen Streit aber spüren wir in dem Büchlein nichts. Und das scheint mir gut, denn die Aufgabe der vorliegenden Arbeit liegt in der geschichtlichen Darstellung und nicht in einer Ästhetik der Bühne, die auch in Nebenbemerkungen nicht zu geben ist. Und so verdient die kühle Zurückhaltung des Verfassers unseren Beifall. Er berichtet knapp und getreu, und hie und da flicht er auch ein weises Wort des Tadels oder Lobes ein, allerdings auch manch irriges Wort.

Mir scheint sich in der Geschichte dieser Künste ständig ein Kampf abzuspielen, der gleichsam ohne Ende ist; ganz grob ausgedrückt, möchte ich diesen Kampf bezeichnen als den zwischen den Anforderungen der Kunst und denen der schaulustigen Menge, die sich ergötzen will. Die erste Partei ringt nach Stil, nach möglichster Annäherung an die immanenten Gesetze des Dramas, und die zweite Partei schiebt alles das vor, was belustigt, rührt, aufregt, kurz die Instinkte der Masse befriedigt. Und da das Theater vom großen Publikum teilweise abhängt, ziehen sich die Kompromisse immer hin und zeigen sich beim Schauspieler, beim Bühnenbild und natürlich auch oft beim Dramatiker. Und ein Ende des Kampfes, der scheinbar endlos ist, kann nur reinliche Scheidung bescheren: hier eine Bühne, die nur dem Drama dient, und dort eine, die Sklavin des Publikums ist, gleichsam dramatisches Kunstgewerbe, das von der Käufer Gunst abhängt. Eine Bühne, die nur dem Drama und lediglich künstlerischen Interessen dient, dürfte doch in unserer Zeit möglich sein, und dann wäre es auch nicht mehr nötig, unsere klassischen Meisterstücke als Ausstattungspossen mit Gesang und Tanz zu geben. Das Münchner Künstlertheater war ja ein beachtenswerter Versuch. Aber da lockte die Sensation, und vor allem lockten die Namen der Künstler, welche die Ausstattung lieferten. Früher liebte man die Klassikeraufführungen wegen der Glanzrollen für bestimmte Schauspieler, heute schätzt man sie wegen ihrer Ausstattung. Und hoffentlich kommt eine Zeit, in der sie als solche herrschen werden, und Schauspieler, Regisseur, Ausstattungskünstler zurücktreten gleich einem bescheidenen Rahmen, der den kostbaren Gehalt möglichst rein hervorhebt. Aber wir brauchen Bühnen mit virtuosen Schauspielern, verblüffenden Bühnenbildern u. s. w. Das ist etwas ganz anderes, und darum wähle man dafür andere Stücke. Ich kann mir z. B. recht gut Stücke denken, die vornehmlich auf den bildenden Künstler rechnen; eine Art moderner Pantomime, nur daß das Mimische hinter dem Malerischen etwas zurücktritt. Das scheint mir nicht unberechtigt, aber — undramatisch ist es, und darum hüte man sich vor Verwechslungen. Und wenn ein Schauspieler nur sich selbst spielt, so kann der Reichtum dieser Persönlichkeit fesseln, doch auch das ist an sich nicht dramatisch. Man spricht jetzt immer von Eroberungen: die Architektur erobert das Kunstgewerbe; der malerische Gesichtspunkt erobert die Tanzkunst u. s. w. Vielleicht erobert einmal auch das reine Drama, rein dramatisch

dargestellt, die Bühne! Eine solche Eroberung wäre unseres Jubels wert. Diese spärlichen Andeutungen mögen genügen, sie haben uns ohnehin von dem vorliegenden Werke weggelenkt; und darum wiederhole ich noch einmal abschließend: es ist ein gutes Buch, weil es nicht mehr zu sein vorgibt, als es in Wahrheit bietet.

Prag. Emil Utitz.

Georg Wendel, Der Schönheitsbegriff in der bildenden Kunst. Verlag von J. H. Ed. Heitz (Heitz und Mündel), Straßburg 1908. 8°. 88 S.

Dieses Buch zu besprechen ist nicht leicht. Die Schwierigkeit liegt aber keineswegs darin, daß Wendel neue Probleme aufrollt oder bisher unbekannte Gesichtspunkte entwickelt. Neues von einiger Bedeutung wird niemand in dieser Schrift finden, der nur ein wenig die ästhetische Literatur der letzten Jahrzehnte kennt. Unser Verfasser hat sie allerdings herzlich wenig berücksichtigt. Was die Besprechung mißlich macht, sind die schreienden Widersprüche, an denen das Buch einen geradezu originellen Reichtum aufweist. Doch wird wohl diese Originalität nicht viele Bewunderer finden.

Ich gebe hier nur wenige Belege; doch glaube ich, daß sie bereits deutlich genug sprechen. Im ersten Kapitel unterscheidet Wendel dreierlei Arten von Plastik: erstens Werke, welche rein formal schön zu nennen sind (z. B. der Doryphoros des Polyklet oder der Apoxyomenos des Lysipp); zweitens Werke, deren Schönheit mehr im Ausdruck liegt (z. B. die Hera des Vatikan oder die Demeter von Knidos), und drittens solche, welche leidenschaftliche Aktionen darstellen (z. B. der Laokoon oder der Farnesische Stier). Daraus ergibt sich, daß die Bildhauerkunst Werke von verschiedenem Charakter darstellen kann. Bald darauf hören wir aber, daß das Wesen der plastischen Kunst allein in der formalen Schönheit liegt. Und diese Behauptung kehrt gar oft wieder. Dann aber erklärt Wendel, das »eigentümliche Wesen der Plastik« beruhe darauf, »die Schönheit des menschlichen Körpers zum Ausdruck zu bringen«. Denn die Schönheit des Menschenkörpers überragt alle anderen; diese »lebendige Schönheit« umspannt unendliche Mannigfaltigkeiten: »Anmut, Liebreiz, jugendliche Kraft, männliche Würde, Erhabenheit und vermischte Eigenschaften aller Art«. Wie man dies alles als Formeindruck bezeichnen kann, scheint mir recht rätselhaft; doch steigert sich noch das Rätsel, wenn wir uns erinnern, daß Wendel zwei Seiten vorher erklärt hat: »In der Skulptur ist der Zweck aller plastischen Darstellung immer Formenschönheit, nicht der Ausdruck körperlicher Kraft oder männlicher Würde«.

Nun ein anderes, ebenso deutliches Beispiel: der Maler »muß« eine »Handlung« darstellen, »und zwar eine bedeutende«. Gleich darauf begnügt sich unser Verfasser jedoch mit einer poetischen Idee oder auch nur mit einer Stimmung. Wir aber staunen ob dieser begrifflichen Unklarheit, die sogar einfache Fragen arg verwirrt, und ob dieses starken Mangels an Selbstkritik, welche derartige haltlose Betrachtungen als ernste, wissenschaftliche Leistung ausgibt.

Prag. Emil Utitz.

Matthias Duval, Grundriß der Anatomie für Künstler. Deutsche Bearbeitung von Ernst Gaupp. Dritte vermehrte Auflage; mit 4 Tafel- und 18 Textabbildungen. Verlag von Ferdinand Enke, Stuttgart 1908. 8°. XII u. 305 S.

Das vorliegende Werk erfreut sich eines so guten Rufes und einer solchen Beliebtheit, daß es weiterer Empfehlung gar nicht bedarf. Den Zweck, den Künstlern

und Kunstfreunden zu dienen, erfüllt es jedenfalls in vortrefflicher Weise, wie vielfache Erfahrung gelehrt hat.

Die vorliegende Auflage brachte dem Buche mancherlei beträchtliche Veränderungen, die wohl als Verbesserungen betrachtet werden können, da sie dazu dienen, den »Grundriß« noch mehr den praktischen Bedürfnissen anzuschmiegen. Den fünfundzwanzig bisherigen Vorlesungen hat sich nun noch eine neue, sechsundzwanzigste, angeschlossen, die über die Haut und ihre Gebilde handelt. Das Fehlen derartiger Betrachtungen schien mit Recht dem deutschen Bearbeiter dieses Werkes eine beträchtliche Lücke, da an dem Aufbau der Formen des lebenden Menschen die Haut mit dem Fett einen sehr wesentlichen Anteil nimmt und viele Furchen, Gruben, Wülste und Falten dem unverständlich bleiben, der nur Skelett und Muskulatur berücksichtigt. Auch kamen Bemerkungen über Symmetrie und Asymmetrie, über den allgemeinen Bau und die Einteilung der Gelenke hinzu. Der bildliche Teil wurde um siebzehn neue Abbildungen vermehrt, und Aktphotographien sowie Darstellungen berühmter antiker Statuen aufzunehmen war ein ganz glücklicher Gedanke, der wohl umso reicheren Beifall finden wird, als die vier Tafelbilder vorzüglich gelungen sind.

Da nun Autor und Verlag wetteifern, das Werk immer vollkommener zu gestalten, so seien mir einige Bemerkungen gestattet, die in dieser Richtung sich bewegen. Vielleicht erweisen sie sich als brauchbar für eine neue Auflage, die wohl bald die dritte ablösen wird. Als störend empfand ich, daß Text und Abbildungen sehr häufig auseinandergehen, wodurch ein ständiges Hin- und Herblättern nötig wird. Dies läßt sich nun, besonders da sich zahlreiche Rückverweisungen finden, nicht vermeiden, wenn man bei der Anordnung bleibt, die Abbildungen in den Text zu setzen. Leicht ließe sich jedoch Abhilfe schaffen, wenn das ganze Bildmaterial in einem eigenen Heft dem Buche beigelegt würde. Jedenfalls würde sich so die Bequemlichkeit der Benutzung wesentlich steigern. Ferner fiel mir auf, daß dem Leser häufig französische Literatur zu weiterer Lektüre empfohlen wird, deren Beschaffung nicht immer ganz leicht ist, abgesehen davon, daß unsere heranwachsenden Künstler meist nicht sonderlich in fremden Sprachen bewandert sind. Mittels zahlreicherer Hinweise auf deutsche Werke könnte da den praktischen Interessen besser gedient werden. Durch Pietät ließ sich wohl der deutsche Bearbeiter des Werkes davon zurückhalten, aber Lehrbücher führen ihr eigenes Leben, denn an ihnen arbeiten eigentlich alle die mit, die aus ihnen lernen. Und es muß alles geschehen, um dieses Lernen möglichst ausgiebig zu gestalten und dabei doch möglichst zu erleichtern.

Zum Schluß möchte ich noch auf eine Tatsache hinweisen, die mir ein besonderer Vorzug des Werkes zu sein scheint: es ist dies die glänzende Darstellung der Muskeln des Ausdrucks, die im Anschluß an Duchenne gegeben wird, und die noch durch die höchst lehrreichen Ausdruckschemen an Wert gewinnt, die ihre Herkunft von den bekannten Figuren des Humbert de Superville ableiten. So möge dem Buche weiter sein Glück treu bleiben, damit noch zahlreiche Künstler und Kunstfreunde aus ihm Belehrung schöpfen!

Prag. Emil Utitz.

Rudolf Czapek, Grundprobleme der Malerei. Ein Buch für Künstler und Lernende. Leipzig 1908, Verlag von Klinkhardt & Biermann. 183 S.

Ein vortreffliches Buch, das rückhaltlos begrüßt werden darf! Ein Maler spricht über seine Kunst, aber weder als Banause noch als ästhetischer Laller. Es sind die Auseinandersetzungen eines Mannes von klarer Einsicht in das Spezifische seiner

Kunst. Wie Adolf Hildebrand zur Klärung der bildhauerischen Angelegenheiten beigetragen hat, so klärt Czapek das Wissen um die Grundprobleme der Malerei. Sein Leitmotiv, das mit Nachdruck festgehalten wird: die Malerei als Flächenkunst. Daraus entwickelt sich alles Weitere. Nur ein paar Sätze, die den Geist des Buches beleuchten: »Wir haben die Malerei aufgefaßt als ein harmonisches Zusammenfügen auf der Fläche. Nach dieser Einsicht ist ein Herausholen der Einzeldinge um ihrer selbst willen nicht mehr möglich. In der Natur sind sie ja nur insoweit da, als sie neben anderen erscheinen. Für sich allein gibt es überhaupt nichts. Die Darstellung des Nebeneinander in Harmonie ist das eigentliche Ziel der Malerei; es handelt sich vor der Natur und im Bild um das Geheimnis vom Dasein der Dinge durch ihre dem Auge fühlbaren Beziehungen untereinander, in ihrem Nebeneinander. Es ist die Erfassung der Welt vom Standpunkt des Malers, der nach Farbe, Fleck und Linie forscht« (S. 11 f.). Oder: »Nicht der Stoff oder die Bildbedeutung hat im Malerwerk das Wort, sondern die Art der persönlichen Harmonie in Fleck, Farbe oder Linie« (S. 13). Im ersten Abschnitt wird die malerische Tätigkeit in ihren beiden Hauptteilen als geistige Auffassung der Wahrnehmung und als deren Darstellung, d. h. als technische Auffassung betrachtet. Der zweite Abschnitt erörtert das Problem des Bildes. Das Schlußwort spricht ein paar verständige Gedanken über die Entwickelung der malerischen Begabung aus. An der Spitze des Buches steht eine Stelle aus Goethes Frankfurter Rezensionen: »Wenn irgend eine spekulative Bemühung den Künsten nutzen soll, so muß sie den Künstler gerade angehen, seinem natürlichen Feuer Luft machen, daß es um sich greife und sich tätig erweise.« In diesem Sinn ist gewiß die Czapeksche Arbeit zu wirken berufen.

Friedenau. Theodor Poppe.

Der heilige Franz von Assisi. Von Fritz Kunz. Mit Text von Heinrich Federer. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst. München 1908, gr. 4°, 48 S.

Der Schweizer Maler Fritz Kunz hat dem Leben des Franz von Assisi eine Anzahl farbiger und farbloser Blätter gewidmet, denen der Verleger eine würdige Ausstattung und Umrahmung zu teil werden ließ. Die Bilder, zumal die schwarzweißen, sind nicht ohne Größe und ersichtlich aus starkem Gefühl entstanden; doch verdienen sie in rein malerischer Beziehung schwerlich die ihnen von Federer gespendeten Lobeshymnen. Federer hält sich auch in seiner Darstellung von Franzens Tun und Treiben nicht frei von Überschwenglichkeit. Das ist um so bedauerlicher, als seine Gabe der Vergegenwärtigung so fremd und fern scheinender Vorgänge bewundernswert und im Zusammenhang mit einer zwar einfach, aber schön und eigenartig wirkenden Sprachkunst etwas geradezu Außerordentliches ist. Mir scheint Federers Dichtung in Prosa das Bedeutendste an dem Werk.

Berlin. Max Dessoir.

Arthur Roeßler und Gustav Pisco, Ferdinand Georg Waldmüller. Sein Leben, sein Werk und seine Schriften. Verlag von Carl Graeser u. Co., Wien 1908.

Das Hauptwerk, von dem hier zu berichten ist, besteht aus zwei gewaltigen, prachtvoll ausgestatteten Bänden: der erste enthält Reproduktionen von Waldmüllers Bildern, denen Roeßler eine längere Erörterung vorangestellt hat, der andere bringt des Künstlers eigene Schriften. Von dem ersten Band ist auch eine kleinere Ausgabe erschienen, dessen Illustrationsteil 136 ganzseitige, auf mattem Kunstdruck-

papier gedruckte Reproduktionen umfaßt. Für allgemeine Zwecke genügt diese kleinere Ausgabe vollauf; unsere Besprechung aber bezieht sich auf das große Werk.

Waldmüller hat Landschaften, Genrebilder und Porträts gemalt. Am wenigsten sagen meinem Geschmack die Genrebilder zu, einerseits wohl schon deshalb, weil diese ganze Art dem modernen Kunstgefühl ferner steht, anderseits weil es dem Altwiener Meister nicht geglückt ist, ein wirklich freies Figurenbild zu schaffen. Unter den Landschaften finden sich vorzügliche Stücke, die man in der guten Wiedergabe der Originale wirklich genießen kann. Den Gipfel der Waldmüllerschen Kunst erreichen wir in seinen Bildnissen. Wer erfahren will, welche Eigenschaften ein Porträt haben muß, der sehe sich diese Bilder an: sie entfalten den ganzen Reichtum der ästhetischen Vorzüge und lassen dabei alles menschlich Anziehende voll in die Erscheinung treten.

Roeßlers Einleitung zu dieser wundervollen Sammlung ist gut, doch etwas anspruchsvoll geschrieben. Hätte der Verfasser sich entschlossen, die überflüssigen Wucherungen seines Stils fortzuschneiden (das »Kulturgrädige«, das »Zähwesige«, die »kargwortig ausgemachte Bestimmung« u. dgl.), so würde der Leser mit reinerer Freude die inhaltlich recht beachtenswerten Erläuterungen lesen. Die Beschreibungen der Bilder und die Urteile über sie scheinen mir in der Hauptsache zuzutreffen; darunter sind Schilderungen von wirklicher Kraft, Sätze, die aufrütteln, Worte, die sich einprägen. Auch über das schicksalsreiche Leben Waldmüllers berichtet der Herausgeber in fesselnder Art. Weniger beträchtlich dünken mich die allgemeinen Bemerkungen zum Wesen der Kunst und Kritik. Übrigens stört dabei ein äußerer Umstand: zu den kostbaren, schweren Typen der Druckschrift passen weder die Absichtlichkeit und Lässigkeit im ganzen Ton, noch die lockere, feuilletonistische Manier, in der z. B. von der Eigenart des Österreichers geplaudert wird.

Die erste unter den neugedruckten Schriften Waldmüllers stammt aus dem Jahre 1846 und betitelt sich »Das Bedürfnis eines zweckmäßigen Unterrichtes in der Malerei und plastischen Kunst«. Das Vorwort zur zweiten Auflage dieses Buches enthält einen lehrreichen Bericht des Malers über seine künstlerische Entwickelung; unter anderem erzählt er, wie bei Gelegenheit eines Porträtauftrages sich ihm plötzlich der rechte Weg geöffnet habe: »Anschauung, Auffassung und Verständnis der Natur«. In der nun folgenden Abhandlung »Vorschläge zur Reform der Österreichisch-Kaiserlichen Akademie der bildenden Künste« (1849) fehlt es nicht an höheren Gesichtspunkten, zumal in der von Hegels Philosophie angehauchten Einleitung und in den folgenden Auslassungen, die ich wörtlich wiedergebe, schon um einen Eindruck von Waldmüllers schriftstellerischer Persönlichkeit zu vermitteln. »Die Art und Weise, wie man es bisher mit dem Worte Kunst wie mit der Kunst selbst halten zu müssen glaubte, konnte nach meiner Überzeugung derselben nie förderlich sein. Man pflegte den Begriff der Kunst in die Wissenschaft, in den erlernten Teil, in das Mechanische zu setzen. Man verwechselte die Kunstfertigkeit mit der Kunst. Daher an der Akademie Apparate, Vorbilder, Regeln, Normen, Theorien, Manieren, kurz ein ganzes System schulgerechter Heranbildung, und dennoch ein so geringes Resultat an Gewinn für die Kunst. Vor allem scheint es mir unerläßlich, die Überzeugung zu konstatieren, daß die Kunst eine einzige, keineswegs aber in Fächer abgeteilte, zersplitterte sein könne. Werfen wir einen Blick auf die vorragendsten Epochen des Kunststrebens, so werden wir überall dieses Prinzip vorleuchten sehen. Unwidersprechlich zeigt sich uns die Tatsache, daß die unsterblichen Meister jener Epochen, welche in der Darstellung des Menschen, der höchsten und schwierigsten Aufgabe, Ausgezeichnetes leisteten, auch zu allem andern, minder schwierigen vorzugsweise befähigt waren. Dies also erscheint als

die einzige, allumfassende Richtung der Kunst, und wir mögen daher für unsere Pflicht erkennen, den Kunstjünger dem Höchsten, nicht dem Untergeordneten zuzuführen, weil seine Befähigung zu solchem jene zu allem übrigen von selbst einschließt. Auf diesem Wege finde ich allein das Heil. Ihn ausschließlich erkenne ich als den einzig wahren und zulässigen. So wird sich bei jedem Kunstjünger bald zeigen, ob der Genius in ihm waltet.«

Von größerem Umfang und noch größerer Bedeutung sind die 1857 veröffentlichten »Andeutungen zur Belebung der vaterländischen bildenden Kunst«. Namentlich Waldmüllers Urteile über ältere Künstler verdienen noch heute unsere volle Aufmerksamkeit. Den Abschluß des Bandes bilden kleinere Mitteilungen und amtliche Briefe, die das Bild des Menschen und der künstlerischen Persönlichkeit vervollständigen.

Berlin. Max Dessoir.

L. Gerhardt, Carl Ludwig Fernow; Leipzig, H. Hässel Verlag, 1908; 8°, VIII u. 239 S.

»Vor hundert Jahren, am 4. Dezember 1808, verschied in Weimar ein Mann, der nicht nur mit unseren Geistesheroen in freundschaftlichem Verkehr gestanden hatte, sondern dessen Bedeutung auch von seinen großen Zeitgenossen erkannt und voll gewürdigt worden ist. Trotzdem sich Carl Ludwig Fernow hervorragende bleibende Verdienste um Kunst und Literatur erworben, ist er dennoch im Laufe der Zeit der Allgemeinheit mehr oder weniger fremd geworden. Aufgabe dieses Buches soll es sein, die liebenswürdige, geistvolle Persönlichkeit aus Weimars Glanzepoche den zahlreichen Freunden der deutschen klassischen Literatur wieder näher zu bringen.« Mit diesen Worten hebt das Werk an, dem mannigfache Vorzüge nicht abzusprechen sind. Schon die Tatsache, daß es zahlreiche, größtenteils unveröffentlichte Briefe enthält, sichert ihm einen gewissen Wert, der noch durch den angenehmen, leicht lesbaren Stil gesteigert wird.

Wie ein Zeitroman erscheint dieses Werk, wie die traurige Geschichte eines Mannes, der aus tiefer Armut empor zum Künstlerberufe sich durchringt. Und dann faßt ihn die — für das ausgehende 18. Jahrhundert so typische — große Sehnsucht nach Italien. Angesichts der Meisterwerke zu Rom wird er sich seines eigenen Unvermögens bewußt, und statt Kunst schaffen will er nun bescheiden der Kunst dienen, indem er andere auf ihre Schönheiten aufmerksam macht. Krank kehrt er nach Deutschland heim. Bei den Großen von Weimar findet er freundliche Aufnahme. Und sein Leben, das Armut und Kampf war, soll nun reicher und sorgloser werden. Aber seine Krankheit nimmt zu und bald erliegt er ihr.

Mannigfache Züge tragen dazu bei, Fernow unserem Gefühl näher zu bringen: anfangs ein froher Jüngling, wird er plötzlich reif und ernst, als er durch einen unglückseligen Zufall im Spiel einen Bekannten erschießt. Seine Reise nach Rom mit ihren tausend Hindernissen, seine Ehe mit einer unbedeutenden Italienerin, deren einfachem Sinneskreis er in Briefen sich rührend anpaßt u. s. w. Und in dies Lebensschicksal spielt eine Zeit hinein, die reich war an seltsamem und großem Geschehen. Die Ereignisse — die Wirren in Italien und die Kriegsjahre Deutschlands — werden uns lebendig durch ihre Rückwirkungen auf den Helden unserer Geschichte, der in besonnener und kluger Weise über sie urteilt. Zum Schlusse entrollt sich das gewaltige Bild der Glanzzeit Weimars in mächtigem Gegensatz zu dem kranken, sterbenden Fernow.

Unsere Zeit hat ja eine ganz besondere Vorliebe für Briefe. Und diese sollen uns ganz besonders willkommen sein, weil sie wertvolle Erkenntnisse vermitteln und

ein wertvolles Leben enthüllen. So hat sicherlich das Buch seine Aufgabe erfüllt, den Menschen Fernow uns näher zu bringen. Vorher war er uns ziemlich fremd: einer der kleinen Sterne am Himmel Weimars, verdunkelt von dem lichten Glanze der Großen, nun kennen wir auch die Geschichte dieses kleinen Sternes. Aber wir möchten mehr kennen: auch die Leistungen Fernows als Kunstschriftsteller und Asthetiker. Wir möchten erfahren, worin seine Bedeutung für die Zeit, in der er lebte, besteht, und ob er auch einiges von bleibendem Werte schuf. Diese Fragen beantwortet unser Buch nicht; und das ist sehr schade, denn die wenigsten werden wohl Muße genug haben, die nicht gerade leicht zugänglichen Schriften unseres Autors zu lesen. Daher wage ich an den Verfasser — oder ist es eine Verfasserin? — des Buches eine Bitte zu richten: er möge seiner Darstellung des Lebens Fernows auch eine Darstellung seiner Werke folgen lassen.

Prag. Emil Utitz.

Richard Schönbeck, Das Pferd und seine Darstellung in der bildenden Kunst, vom hippologischen Standpunkt aus. Leipzig, Verlag von Friedrich Engelmann, 1908, Folio, IV u. 203 S., mit 45 Taf. u. 321 Abbild. im Text.

Dies in der Art von »Prachtwerken« ausgestattete Buch hat jedenfalls zwei Vorzüge: es enthält erstens eine Fülle wertvollen Stoffes, und es wird zweitens vom Verfasser mit einer so aufrichtigen Bescheidenheit dargeboten, daß scharfe Kritik gegen die immerhin erheblichen Mängel nicht recht am Platze scheint. Störend wirkt vor allen Dingen die ungenügend durchgebildete Anlage und Einteilung des Ganzen; hierfür fehlte es dem Verfasser offenbar an der nötigen Schulung im wissenschaftlichen Handwerk. Für den Ästhetiker kommen hauptsächlich in Betracht die »leitenden Gesichtspunkte« und ferner die Abschnitte über den Begriff der Schönheit und die Proportionslehre. Der Grundgedanke des Ganzen, daß die bildenden Künstler allzu häufig Fehler bei der Darstellung des Pferdes begehen, ist richtig und wird überdies von Schönbeck an zahlreichen Beispielen überzeugend bewiesen. Schon dadurch allein hat der Verfasser den Künstlern sowie der Kunstwissenschaft einen schätzbaren Dienst geleistet; aber er hat außerdem durch genaue Angaben über das wirkliche Aussehen des Pferdes und durch geschickt ausgewählte Bilderbeilagen die Brauchbarkeit des Buches bis zu einem ziemlich hohen Grade gesteigert.

Berlin. Max Dessoir.

Willi Warstat, Allgemeine Ästhetik der photographischen Kunst auf psychologischer Grundlage. Für Künstler und Freunde photographischer Kunst. Verlag von W. Knapp, Halle a. S. 1909. M. 3. 98 S.

Die Schrift gliedert sich in drei Abschnitte, deren erster von den Mitteln der photographischen Kunst spricht (wie uns das heute für jede Ästhetik einer einzelnen Kunst ebenso selbstverständlich erscheint wie das Allgemeinere, daß die Aufgabe des Buches sein soll, »zu beobachten, zu beschreiben und zu erklären«); und zwar folgt auf die Behandlung des photographischen Negativs die des Positivverfahrens. Der zweite Abschnitt beschäftigt sich (nicht ohne Wiederholungen aus dem ersten) mit den künstlerischen Arbeitsvorgängen; und die Überschrift des dritten lautet: »Die ästhetische Wirkung der photographischen Kunst«, er betrifft also wesentlich das ästhetische Aufnehmen des Betrachters. Sehen wir uns den Inhalt fortlaufend genau an, überspringen aber einerseits die Strecken, die allgemein-ästhetische Fragen als Voraussetzungen erledigen, da sie abgesehen von Kleinigkeiten weder Neues noch zu Beanstandendes enthalten — der Kundige wird sie mit Vergnügen und

der erst Einzuführende mit leichtem Verständnis lesen —, und sagen wir anderseits von manchen technischen Details nur, daß wir sie in einer allgemeinen Ästhetik der Photographie entbehrlich gefunden haben.

Ungefähr am Anfange also steht: »Wir finden im Negativ nur Linien und Formen, Licht und Schatten, d. h. die Helligkeitswerte, und außerdem die räumlichen Werte. Die Hauptfrage, diesen ästhetischen Faktoren gegenüber, ist, ob sie unserm Auge auf der Platte in genau derselben Weise geboten werden wie in der Natur. Auf diese Frage muß man mit einem runden ‚Nein' antworten« (S. 9). Die absolute Realistik der Platte fehlt dem menschlichen Sehen, doch erklären Physik und Physiologie das nicht, da alle Eigentümlichkeiten unseres Aufnahmeorgans von der Kamera nachgeahmt oder durch gleichwertige ersetzt werden; aber die Psychologie des Wahrnehmens belehrt uns: zunächst ist das Sehfeld bei uns kleiner als beim Apparat, der dafür mit seiner Einstellung starr auf eine Stelle beschränkt bleibt, so daß doch das schließliche »Bildfeld« beim Auge auf Grund sukzessiver Verschmelzungen sogar größer ist. Dazu kommt der qualitative Unterschied, künstlerisch der wichtigste. Ihn bewirkt die Auswahl des lebendigen Sehens durch Aufmerksamkeit und auf Grund der Enge des Bewußtseins, wogegen die Platte nicht bloß vollständig ist in der Linien- und Formenangabe, sondern auch gleichmäßig. Ihn bewirkt ferner der durch die Platte gefälschte »Helligkeitsindex« der Spektralfarben, der dort eben anders herauskommt als in unserm Auge unmittelbar vor der Natur; für manche Farben ist die Platte empfindlicher, für blaues Licht z. B., für andere weniger; an jenen Stellen wird das Bild also heller, an diesen dunkler; namentlich bei nicht sehr gesättigten Farben sind die Abweichungen erheblich und bei den Helligkeitsextremen ebenfalls, sehr helle Farben z. B. gleicht die Platte völlig dem reinen Weiß an. Endlich erscheint auch die Raumtiefe nicht so, wie wir sie sehen würden, die Abstände erleiden Veränderungen, es fehlt vor allem die Eigenschaft eines optischen Bildes, daß »an dessen Vordergrund sich Mittel- und Hintergrund in organisch-allmählicher und geschlossener Weise anreiht« (S. 22); Mittel- und Hintergrund werden vielmehr unverhältnismäßig gefernt, meist schon, weil die Kamera nicht auf sie eingestellt ist, während unser eigner Gesamteindruck auch hier wieder sich aus den bei verschiedener Akkommodation gewonnenen Einzeleindrücken assoziativ zusammensetzt; in diesem organischen Gesamteindruck umfassen wir »alle uns interessierenden Werte in relativ gleicher subjektiver Schärfe und Deutlichkeit, mögen sie sich nun im Vorder-, Mittel- oder Hintergrund befinden« (S. 25). Da nehmen eben auch die Größenverhältnisse der Objekte nicht so rasch ab mit der objektiven Entfernung, wie sie bei der Photographie tun; Warstat erinnert daran, wie auf Photos bisweilen zu groß geratene Stiefel uns entgegengestreckt werden. Die gerade fixierte Teilgegend mit ihrer absoluten Realistik muß uns auch wegen dieser Deutlichkeit sehr nahe erscheinen.

Das alles aber könnte ja der Künstler auf sich beruhen lassen, denn »es ist nie seine Aufgabe, die Natur in absoluter Treue nachzuahmen; aber er muß dennoch danach trachten, die Natur so darzustellen (darstellen zu können, würden wir wohl lieber sagen), wie er sie sieht. Und um dieses Ziel zu erreichen, muß er mit seinen Mitteln den inspirierenden Eindruck, den er von der Natur hatte, zu fixieren und zu reproduzieren suchen« (S. 18). Die Hilfsmittel zur Angleichung an den Eindruck unseres Auges sind nun vor allem im Positivverfahren gelegen. Da wird also zunächst die zu große Genauigkeit der Linien und Formen bekämpft, und zwar durch rauhes Korn und matte Oberfläche des Papiers sowie durch besondere Druckverfahren, z. B. den Gummidruck; alle diese Dinge verwischen die Linien, machen sie weicher und breiter und das kleinere Detail unklar und ermög-

lichen einen Luftton, während sonst »gerade die verwirrende Fülle des Details und die erbarmungslos Strich an Strich setzende Härte in der Linienführung jede Einheitlichkeit aufhebt« (S. 30); »man sieht noch viel zu viel glänzende Photographien in Wohnungen und Läden«, die Wirkung der glänzenden Schicht weist doch »keinen, aber auch gar keinen ästhetischen Faktor auf« (S. 31). Sodann gleicht man die Helligkeitsverschiebungen aus durch »Farbenfilter«, d. h. man läßt die Platte nur von einer Art Farbenstrahlen treffen und tönt dann das Positiv in dieser Farbe. Dann wird der Eindruck, den das Auge von der Natur hatte, bezüglich dieser einen Farbe richtig wiedergegeben. Und das kann man nun auf zwei Töne erweitern, und endlich ergibt sich der photographische Dreifarbendruck, mit dem man ja nach physikalischen Gesetzen der Farbenmischung alle natürlichen Farben herstellen kann. Endlich die Raumwerte: sie werden ebenfalls mittels Tönungsmethoden korrigiert. Z. B. erscheinen Gegenstände in harten und scharfen Konturen oft zu sehr in die Nähe gezogen, auch da hilft man sich, indem man diese Gegenstände »zart bläulich tönt und so die Gewohnheit unseres Auges, blaue, zarte Linien in die Ferne zu legen, nutzbar macht« (S. 36). Interessant ist auch die zitierte Bemerkung eines anderen Autors, »daß es dem photographischen Negativ in den seltensten Fällen möglich ist, das warme Sonnenlicht wiederzugeben, daß alle sonnigen Landschaften mehr an Mondscheinlandschaften auf dem photographischen Bilde erinnern«; zurückgeführt werde das auf die Überempfindlichkeit der Platte für blaue und ihre Unempfindlichkeit für gelbe Lichtstrahlen. Um diese Mängel also zu beseitigen, bediene man sich »des Kontrastes zwischen warmen und kalten Tönungen« (S. 35). Nun auf derselben eigentümlichen Empfänglichkeit der Platte beruht es aber auch, »daß die Irradiation und Reflexion blauen Himmelslichtes und dessen Einwirkung auf die Platte geeignet sind, entfernte Gegenstände in ganz hellen und zarten Konturen zu geben und dadurch noch weiter in die Ferne hinauszurücken« (S. 36), solche Linien aber könne man doch wohl, meint der Verfasser, durch Tönung in warmen und lebhaften Farben, unter Benutzung des eben genannten Kontrastes, mehr in den Vordergrund ziehen! Übrigens und letztens erscheinen »Gegenstände, deren Farben auf die lichtempfindliche Platte wenig Eindruck machen, im Positivbilde mit starken und massigen Konturen und treten dadurch für unser Bewußtsein näher an uns heran« (S. 27).

Das also war die Hilfsmittelrolle der ästhetischen Mittel des Positivverfahrens. Sie haben aber auch eine »relativ selbständige ästhetische Bedeutung, insofern mit jedem einzelnen von ihnen eine eigenartig modifizierte ästhetische Wirkung an sich verbunden ist« (S. 36), also abgesehen von der Korrektur des Negativverfahrens. Die größte Freiheit, namentlich zu Stimmungseffekten, hat der Künstler in der Farbennuance; freilich die Grundfarbe sollte immer durch das Aufnahmeverfahren mit Filtern bestimmt sein, und überhaupt wird ja eigentlich durch Aufnehmen der Farbe unter die Kunstmittel zunächst die Gebundenheit an das Objekt, also die unkünstlerische Unfreiheit vergrößert! Namentlich durch die Photographie in natürlichen Farben, die dann leicht zu dem Eindruck führt, daß die Bilder gefärbt, getuscht, koloriert aussehen. Diesen Gefahren zu begegnen, ist das künstlerische Problem bei der Farbe!

Auf die künstlerischen Schaffensprobleme überhaupt geht nun der zweite Hauptabschnitt breiter ein. »Entweder kann der Künstler die Realistik der Platte seinem künstlerischen optischen Eindruck anzugleichen suchen, oder er rechnet schon bei seinem Sehen, bei der Auswahl und Anordnung des Motives mit jener nun einmal gegebenen Eigenschaft der Mittel« (S. 60). (Er kann also z. B. Sujets aufsuchen, deren Einfachheit die genaue Wiedergabe am ehesten verträgt, ohne un-

ruhig zu wirken.) »Und diese künstlerische Arbeit muß schon vor der Einleitung des Negativprozesses abgeschlossen vorliegen und die charakteristischen Grundlinien für das ganze Kunstwerk liefern« (denn bei den Hilfsmitteln des Positivverfahrens handelt es sich immer nur um das Detail, um das Akzessorische) (S. 61). Ja schon beim Natureindruck muß der Künstler »von sich selbst zu abstrahieren und sich dafür die Platte als empfangend und wiedergebend zu denken suchen« (S. 62); gewiß, kaum aber muß er dabei »stets ganz abstrakt denkend vorgehen«, wie Warstat meint, sondern es handelt sich nur um ein Denken im Material, wie es jede Kunst kennt. Im übrigen scheint mir gerade diese vorbereitende Tätigkeit sehr beachtenswert, und sie hätte vielleicht sogar noch ausführlicher beleuchtet werden können. Wenn z. B. die Künstler bisweilen monatelang an derselben Naturstelle auf der Lauer liegen um eines einzigen photographischen Bildes willen, die Beleuchtung studieren und auf die geeignetste warten, so haben sie schon vorher einen Eindruck gehabt, der sie immer wieder gerade hierher zieht, und gehen ihm auch innerlich, ihn verarbeitend, nach, — wie sonst beim Künstler in diesem Zeitpunkt die Konzeptions- und Kompositionsskizze kommt; die haben sie auch, aber im Kopf; im Moment des ersten Eindrucks vor der Natur war noch nichts zu brauchen zur photographischen Fixierung, der ließ nur ahnen, wie er ja meist in der Kunst nicht schlankweg zu brauchen ist und nicht einmal immer zu einer Skizze unmittelbar vor der Natur veranlaßt, die doch auch schon viel umwirft. — Sehr dankenswert sind nun einige gute Beispiele des Verfassers für die Anordnung: »ordnet er z. B. im Vordergrunde des Bildes einige wenige großzügige Linien von starker Gefühlswirkung an, so wecken diese das ästhetische Interesse in hohem Maße und beschäftigen es dann auch weiter so intensiv, daß der Künstler es schon wagen kann, im Mittel- und Hintergrund mehr Detail anzubringen. Das einzelne fließt dann mehr ineinander« (S. 65) durch den Kontrast eben der Kleinheit und Entfernung zum vorderen; das Detail fällt neben den großen Linien nicht weiter auf. Wie anders dagegen, wenn über die ganze Fläche eine Fülle des Details in gleicher Schärfe verteilt ist, so daß keine ruhige Betrachtung möglich wird! Namentlich kann auch in den Helligkeitsunterschieden ein unruhiges Flackern, ein Hin- und Herspringen von Licht und Schatten stören; auch die Helligkeitswerte müssen »das ihrige zur Verringerung der absoluten Realistik der Platte beitragen (wohl möglichst in bewußt merklichem Grade?) und gerade dadurch eine hervorragende Betonung und Ausnutzung als ästhetische Eigenwerte erfahren« (S. 67). Ein besonders starker Eindruck dieser Art an einer Stelle kann sehr vereinheitlichend wirken, ein weißes Wäschestück kann die Aufmerksamkeit zunächst konzentrieren, ein schwarzes Kleid »verschlingt alle Details« in ihm und neben ihm durch Kontrast und optisch-physische Blendung sowie psychologische Übertönung des Interesses dafür. (Bei Figuren- und Interieurstücken kann der Künstler sich bei der Anordnung die Objekte ja auch stellen, nicht bloß sich zu ihnen stellen.) — Endlich in der Farbe ist man nicht so frei, wie man denken könnte, denn die Photographie ist immer d e u t l i c h an ein Naturobjekt angeschlossen und muß also in besonderem Grade realistisch bleiben auch in der Farbe, anderenfalls wird sie schon darum stillos. Der photographische Künstler ist gezwungen, »sich mit aller Kraft, aber auch mit aller Liebe an seinen Gegenstand, an das Objekt zu klammern und muß suchen, nicht losgelöst von ihm, sondern in ihm und es in seiner Eigenart durchdringend es mit seinem eigenen Geist zu erfüllen. Seine Persönlichkeit wird dann in dem Realismus der photographischen Kunst nicht verloren gehen« (S. 72).

Davon steht noch mehr in dem d r i t t e n A b s c h n i t t, der von der Wirkung dieser Kunst, also ihrer rezeptiven Seite handelt. Eine interessante Darlegung ver-

dient da herausgehoben zu werden: »Wir finden in jeder Kunst, je nach Zeit und Individualität der Künstler, bald Richtungen, welche die objektiv bestimmten ästhetischen Werte vorziehen, bald Richtungen, welche mehr zu den subjektiv-allgemeinen, den Stimmungswerten hinneigen; gewisse Perioden legen viel größeren Nachdruck auf Linien und Formen und die damit verknüpfte objektive Bestimmtheit der Gefühlswirkung als auf die in den Helligkeitsabstufungen und vor allem den Farben enthaltenen Stimmungswerte; man denke an die Kunst der Renaissance, wenn man sie etwa mit dem modernen Impressionismus in Vergleich zieht; wir sprechen von klassischer und romantischer Kunst, nicht nur von klassischer und romantischer Malerei, ja man kann sogar sagen, daß auch innerhalb der Entwickelung des einzelnen Individuums stets ein ausgleichendes Hinüberfluten zwischen beiden Richtungen stattfindet« (S. 90—92). Nun »nehmen nach dem augenblicklichen Stande der Technik in der photographischen Kunst die Faktoren von objektiv-bestimmter Gefühlswirkung, also in erster Reihe Linien und Formen den bei weitem überwiegenden Raum für die ästhetische Wirkung ein« und zwar so, »daß es dem photographischen Künstler außerordentlich schwer gemacht wird, gegen diese wuchtige und objektiv-bestimmte Realistik aufzukommen. Die Mittel, welche er zu diesem Ziele verwenden kann, das sind gerade die Mittel von subjektiv-allgemeiner ästhetischer Wirkung, von Stimmungswirkung« (S. 93), also Tönungen und Farben; »doch sind auch die Stimmungswerte von dem Charakter des Negativs bedingt«, es kann sie nämlich auch ausschließen. Und so kommt er zu dem bemerkenswerten Ergebnis: »Die photographische Kunst besitzt nach der Art ihrer Gefühlswirkung mehr klassischen als romantischen Charakter« (S. 94). Aber: »die subjektiv veranlagte Richtung im Schaffen der Künstler kommt nun gegenüber diesem festen Standpunkte der Technik als bewegende Kraft, als das Prinzip in Betracht, welches die weitere Entwickelung bedingt« (S. 95), wie das überall in der Kunstgeschichte der Fall sei. »Beachten wir aber das augenblickliche Streben auf dem Gebiete der photographischen Technik, vor allem das mit Anspannung aller Kräfte umrungene Problem: Nutzbarmachung der natürlichen Farben, so findet man, daß unser Wunsch in der Tat durch die Wirklichkeit erfüllt wird« (S. 96). »Neuer Fortschritt stellt neue Probleme. Der technische Fortschritt stellt sofort dem Künstler ein neues Problem: die Realistik der Platte in der Wiedergabe der Farbe zu bekämpfen; dann steht die photographische Kunst wieder vor jener alten, einigermaßen tragischen Aufgabe, die keiner Kunst erspart bleibt: sie muß ihrem eigenen Können entgegenarbeiten, sie muß ihren eigenen Kreis beschränken, um in der Beschränkung das Meisterhafte zu leisten« (S. 98). Damit schließt das Buch.

Es sei gestattet, noch einige Bemerkungen anzuschließen. Neben all der Betonung der Gefahren nämlich, die dieses in so weitem Umfang mechanische Kunstverfahren enthält, sollte doch auch die bisweilen günstige Rolle des Zufalls nicht vergessen werden. In aller Kunst stört er gelegentlich ja, beglückt aber oft doch auch, wie überhaupt in allem geistigen Arbeiten, — z. B. schon als auslösender Faktor bei den Haupt- wie den Nebenkonzeptionen. Die Geisteskraft des Arbeitenden zeigt sich dann darin, daß er die Chancen bemerkt und den Zufall verwertet, seinen Ertrag etwa besser einordnet, eben auch daraus »etwas macht«. So kann in der Photographie einmal eine Stelle dunkler geraten als man vorher dachte und — das ganze Bild dadurch auf einmal viel interessanter werden; es mag sich etwa eine tiefdunkle Silhouette vor hellem Himmel mit unbeabsichtigter, aber willkommener Kraft ergeben. Und vielleicht merkt man oft beim Betrachten gerade bei Photographien den Zufall, auch den günstigen, wie man ja häufig auch bei mittelmäßigen Bildern das Zufallsglück des Motivs sofort herausspürt; namentlich ist das

oft der Eindruck bezüglich der Linien- und Bewegungskomposition bei Photographien, sie wirken dann als Abbildung einer glücklichen Naturstelle, nicht als Kunst. Doch bleibt der Photographie nicht etwa stets etwas davon, keineswegs, sie vermag durchaus wie jede andere Kunst frei und selbständig, gar nicht mehr gebunden an die Platte zu wirken, völlig durchgeistigt auch in der Komposition, namentlich bei einfacheren Sujets, also z. B. Porträts. Nur in einem Falle wird man jenen Eindruck des künstlerisch Toten nicht los, und dieser Fall betrifft eine quantitative Formatsfrage. Ich habe nirgends in der Literatur bemerkt gefunden, daß gewisse Größen des photographischen Bildspiegels, wie sie die moderne Vergrößerungstechnik erlaubt, einen quälenden Eindruck machen, da man ihnen eben nicht ein sukzessives Aufnehmen ansieht wie großen Gemälden, vielmehr das Starre, Unbewegliche, Einmalige der Einstellung; und darum wirkt da das große Feld wie eine schmerzhafte Augenerweiterung, etwa wie eine aufgerissene Lidspalte, oder als käme die Darstellung dem Auge zu nahe — auch wenn die einzelnen abgebildeten Gegenstände noch nicht sehr groß sind im Vergleich zum Natureindruck (den wir eben bei gewöhnlicher Entfernung von ihnen haben). Solcher Schein einer peinigenden Naheeinstellung der Augen ist das Gegenteil von »Augenpulver«, irritiert aber ebenfalls sehr, als rückte einem das Ding bedrängend auf den Leib, ein Eindruck, der in der Kunst sonst selbst bei überlebensgroßen Figuren beseitigt wird, auch wenn sie dicht vorn im Bilde uns nahe sind. — Und dann noch eins: der Verfasser stellte gelegentlich den Impressionismus der Photographie gegenüber; ist ihm da nicht der Gedanke gekommen, daß gerade durch die eben erwähnte unbewegliche Einstellung der Kamera besonders ein Eindrucksmoment des Impressionismus der photographischen Platte stets fehlt? Nämlich dieses: der impressionistische Charakter eines Bildes scheint vielleicht bisweilen auch zusammenzuhängen mit den Schwingungen, die eine eigene Ortsbewegung des Betrachters in der Natur während der Impression ergäbe, wodurch ja auch ein Vibrieren in die gesehenen Linien kommen mag. Interessant ist nun, daß wir beim Spazieren in der Natur sofort stehen bleiben, sobald uns der Anblick einer Bewegung fesselt. Also der eine Teil wenigstens, der beobachtende, muß sich dabei ruhig halten, damit einigermaßen ein genügend klares Bild eines flüchtigen Vorgangs zu stande kommt. Und diese Annehmlichkeit freilich, höchste Schärfe durch Ruhe auf der aufnehmenden Seite, haben wir bei Photographien von Bewegungen stets. Dabei ist nur eines nicht zu vergessen: jenes geschilderte Verhalten des Spaziergängers gilt gegenüber der Natur, im Bilde dagegen nützen gerade Verwischungen dem Bewegungseindruck; und darin läßt es eben das starrste Aufnahmeverfahren, das es gibt, die Photographie, fehlen, die auch in diesem Punkte keinen Impressionismus zeigt. (Denn eine unklare Platte wirkt völlig anders, fatal, unfreiwillig.) Überhaupt ist ja gerade bei der Momentphotographie künstlerisch so manches bedenklich oder sie stellt doch Aufgaben voll höchster Schwierigkeit; und so ergibt sie also auch bei weitem etwa keinen künstlerischen Impressionismus, der doch eben stets Kunst bleibt. Und gerade die Bewegungsdarstellung in der Kunst arbeitet ja mehrere zeitlich folgende Momente im selben bewegten Körper ineinander, gibt in den verschiedenen Gliedern verschiedene Phasen des Vorganges an und sucht in jedem einzelnen Gliede schon einen relativ ruhigen, dauernderen Moment zu fixieren, ist also am allerweitesten von dem Verhalten der Platte entfernt. Gerade diese ergibt bei der Bewegungsdarstellung nicht etwa das Lebendigste, was es an Eindruck gibt, sondern das Toteste und zugleich nur Unruhigste; das Momentanste — aufgenommen durch das starrste Verfahren. Es fehlt zwar nicht das Stillestehen, die räumliche Ruhe der aufnehmenden Seite, wohl aber ihre zeitliche Ruhe und Ausbreitung; es fehlt also zeitlich jedes Ruhemoment der Darstellung

radikal. Und daran kann natürlich keine Retusche etwas ändern (von deren groben Eingriffen übrigens in dem ganzen Buch überhaupt nicht die Rede war), sie kann doch Formen und Gliederlagerungen, die schon auf der Platte sind, nicht umändern. Hier hilft nur ein kunstschützenartiges Belauern und Treffen sprechender (und das heißt eben relativ dauernder) Bewegungsmomente. Und diese menschliche, geistig-körperliche Technik besitzen heut photographische Künstler, unzweifelhaft das Erstaunlichste, was in persönlich-technischer Hinsicht auf diesem ganzen Kunstgebiet geleistet worden ist und geleistet werden kann. Sie vermögen dahinjagende Tiere in so sorglich und sicher gewählten Momenten zu erhaschen, daß die Platte nichts Hastiges oder Festgenageltes statt der Illusion des Fortschreitens zeigt. Was also ist nach alledem eigentlich der künstlerische Erfolg der einst so erstaunenden Momentphotographie? Das Negative, daß man gelernt hat, die damals am meisten als unerhört neu überraschenden Haltungen zu vermeiden! — Es ist schade, daß der Verfasser auf die ästhetischen Probleme der Momentphotographie nicht eingegangen ist, auch nichts über die ästhetischen Mängel und etwaige künstlerische Möglichkeiten des Kinematographen gesagt hat. Hat er doch den Reichtum der Probleme sonst so schön zum Bewußtsein gebracht. Denn der Wert seines Buches scheint mir in dem guten Zusammenhang zu liegen, in den alles (im einzelnen schon Bekannte, nun aber original Durchgedachte) gefügt worden ist. Es war erfreulich, das Gebiet einmal mit solchem psychologischen Unterbau und Ausbau vorgeführt zu bekommen und mit so guter allgemein wissenschaftlicher Schulung des methodisch sehr genau arbeitenden (wohl noch jungen) Verfassers, dessen Gewissenhaftigkeit sich auch in der äußeren Form anzeigt, z. B. durch viele Kommata, die jedes Gedankenelement einzeln und scharf umgrenzen. Die Gedanken sind präzis und zugleich ästhetisch wohltuend, ruhig und bequem faßlich vorgetragen. Vielleicht zeigt uns der sachkundige Autor nun auch einmal die Fortschritte der photographischen Kunst in ihrem Einfluß auf die anderen Künste?

Berlin-Wilmersdorf.

Erich Everth.

August Kirschmann, Antiqua oder Fraktur? (Lateinische oder deutsche Schrift.) Eine kritische Studie. Leipzig 1909, Verlag des Deutschen Buchgewerbevereins. 75 S.

Mit der alten Streitfrage: Antiqua oder Fraktur eröffnet der Deutsche Buchgewerbeverein eine neue Monographienserie. An ihrer richtigen Lösung haben wir, die wir nicht wie die übrigen Völker die Fraktur geopfert haben und sie auch nicht aufzugeben gedenken, ein leidenschaftliches Interesse. Müssen doch unsere Druckereien beide Schriftarten bereit halten, unsere Gießereien beide herstellen, unsere Kinder beide lesen und schreiben lernen. Dementsprechend besitzen wir auch eine umfangreiche Literatur über dieses Thema. Die Gegner der Fraktur haben sich zu einem »Verein für Altschrift« zusammengeschlossen, und die Auseinandersetzungen haben eine wenig erfreuliche, nicht selten unsachliche Schärfe angenommen.

Wäre es nur ein engherziger Chauvinismus, nur eine besondere Art von Eigenbrödelei, so wäre der Streit schnell im Sinne der Altschriftfreunde erledigt. Man würde den berechtigten Bedenken gegenüber dem Gebrauch von zwei Schriftsystemen die Fraktur opfern, opfern müssen. Sind für ihre Beibehaltung keine besseren Gründe vorzubringen, so wäre ihre Ausmerzung im Sinne der Antiquafreunde das einzig Richtige.

Nicht deutlich genug kann festgestellt werden, daß diese gemütliche Erwägung für die Verteidiger der Deutschschrift von ganz untergeordneter Bedeutung ist — wenn

man auch nicht ohne zwingendes Bedürfnis eine völkische Eigenart aufgeben möchte. Die leidenschaftliche Erregung über die Entstehung der Fraktur aus der Antiqua ist für den gegenwärtigen Wert ebenfalls unbeträchtlich. Sagen die einen, die Fraktur sei eine mißratene Altschrift, so können die anderen entgegnen, die Altschrift ist eine seit vielen Jahrhunderten in der Entwickelung stehen gebliebene Form, und die Lapidarschrift ist noch ursprünglicher, noch ehrwürdiger.

Die Verfechter der Antiqua erklären, bei tachistoskopischen Untersuchungen habe sich für diese Schriftformen eine schnellere Erkennbarkeit herausgestellt, sie seien einfacher, seien aus dem Gedächtnis leichter zu reproduzieren. Das trifft alles zu — und ist doch nichts weiter als eine Verschiebung der eigentlichen Fragestellung. Kirschmann kann darauf erwidern:

a) Tachistoskopische Versuche sind von größtem Werte bei der Untersuchung unserer Auffassungsfähigkeit für Zeichenkomplexe, das ist ganzer Silben und Wörter, für die Entscheidung der Streitfrage, ob die Erkennung von Zeichengruppen eine simultane ist oder einer Reihe sukzessiver Akte bedarf u. s. w. Für die Frage nach der größeren oder geringeren Zweckmäßigkeit eines Systems von Schriftformen dagegen sind sie nicht maßgebend (S. 15).

b) Ferner ist die allgemeine Annahme, daß leichte Erkennbarkeit eines Schriftzeichens mit der Einfachheit seiner räumlichen Formen parallel gehe, absolut unrichtig.... Sobald eine größere Zahl von Zeichen zu unterscheiden sind, dann ist das Haupterfordernis viel weniger die Einfachheit als die Abwesenheit von übereinstimmenden Eigenschaften (S. 15).

c) Wenn die Sehschärfenbestimmungen der Augenärzte zuweilen etwas zu Gunsten der lateinischen Druckschrift ausfallen, so beweist dies noch nichts für die Überlegenheit der letzteren, denn diese Bestimmungen beziehen sich fast ausschließlich auf isolierte Buchstaben im direkten Sehen. Beim geläufigen Lesen aber spielt das indirekte Sehen, das Sehen mit der exzentrischen Netzhaut eine mindestens ebenso wichtige Rolle (S. 20).

Die Grundsätze, die für die Lesbarkeit von Schriftformen entscheidend sind, habe ich hier bereits dargelegt (III. Band, S. 564—569). Kirschmanns Betrachtungen bewegen sich durchweg in der gleichen Richtung. Eine eingehendere Schilderung erübrigt sich demnach. Hier seien lediglich seine Ergebnisse mitgeteilt:

1. Die kleinen deutschen Buchstaben werden im allgemeinen weiter hinaus im indirekten Sehen richtig wahrgenommen als die kleinen Lateinbuchstaben. Sie haben weniger als die letzteren die Neigung, im indirekten Sehen zu rundlichen Massen zu werden.

2. Ihre Eckigkeit, die dreieckigen oder rhombischen Verdickungen an den Enden der Vertikalstriche, die Ober- und Unterlängen, sowie die sonstigen charakteristischen Anhängsel bilden kein Hindernis, sondern sind geradezu ein Hilfsmittel zur leichteren Erkennbarkeit.

3. Dahingegen sind die großen deutschen Buchstaben im allgemeinen im indirekten Sehen viel schlechter zu erkennen als die lateinischen (S. 32).

Nicht ganz übereinzustimmen vermag ich mit dem letzten Punkt. Ob Kirschmann hier nicht das Opfer eines Irrtums geworden ist? Wenn er nämlich sagt, selbst im zentralen Sehen könne man bei schlechtem Drucke oft nur erraten, ob ein B oder ein V, ein R oder ein K vorliegt, so treffen diese Schwierigkeiten für das direkte Sehen des isolierten Buchstaben durchaus zu. Das B und V sind jedenfalls das typischste Beispiel dafür. Ich darf vielleicht hier einmal wiederholen, was ich darüber bereits früher gesagt habe: »Wenn z. B. solche Versuche eine Schwierigkeit in der Unterscheidung von B und V ergaben, so ist damit noch lange nicht gesagt, daß Worte wie Baum, Braten, Vasall oder Verwüstung als Baum,

Braten, Baſall und Verwüſtung gelesen werden könnten. Bei Abcschülern wären solche Verwechslungen möglich; wer aber nur ein wenig mit Sinn und Verstand zu lesen gewohnt ist, wird in solchen Fällen wohl nie stolpern« (S. 567).

Weiterhin empfiehlt Kirschmann wegen der vielen langen und zusammengesetzten Wörter in der deutschen Sprache den Schnitt schmaler Buchstaben (S. 33). Das Auge wird gewiß weniger ermüdet, wenn die durchschnittliche Wortlänge keine allzugroße ist. Dem kann zur Not vielleicht abgeholfen werden durch etwas breiteren Ausschluß vor und nach solchen Wortriesen. Überhaupt ist kein Grund vorhanden, diesen Punkt zu überschätzen. Kirschmann sagt selbst einige Seiten vorher: »Auch das Auftreten vieler ganz langer Wörter verursacht keine wesentliche Erschwerung. Das Auge macht dann zwei oder mehr relative Haltestellen in einem Wort« (S. 23). Weit bedenklicher wäre der Schnitt schmaler Buchstaben. Die Vertikalstreckung verlangsamt, erschwert den Lesevorgang. Nach Javale trifft nämlich der Blick die Zeile etwa in zwei Drittel Buchstabenhöhe. »Bedenkt man aber,« so sagte ich bereits (S. 568), »daß beim Lesen der Blick die Zeile entlang läuft und in dieser Sehrichtung die Schrift zu erfassen sucht, so wird wahrscheinlich eine Schrift, die dieser optischen Veranlagung entgegenkommt, angenehmer empfunden werden als steile, schmale, langgestreckte Buchstaben, die das Auge zwingen, fortgesetzt aus der Zeile herauszuspringen. Der Praktiker nutzt längst diese Erkenntnis aus. Wenn er nämlich den Leser zu einem langsameren, ruhigeren Aufnehmen des Textes — denken wir einmal an einen Druck der heiligen Schrift oder sonst eines religiösen Werkes — veranlassen will, so nimmt er seiner Type jene breite Wohlräumigkeit, reckt sie empor, bis sie, lang und schmal geworden, ein hastiges Überfliegen der Zeilen verhindert. Als Beispiel sei nur auf die von Otto Hupp für Gebr. Klingspor entworfene »Liturgisch« hingewiesen.« Diese Erfahrung gilt in gleicher Weise auch für die Antiqua, wie eine inzwischen von der Frankfurter Schriftgießerei Flinsch geschnittene schmale, »langbeinige« Ehmcke-Antiqua bestätigt. Zeitungen oder Drucksachen, die bequem und möglichst schnell gelesen werden sollen, in solchen — für ihre besonderen Zwecke gewiß guten — Schriften zu setzen, wird kein tüchtiger Drucker wagen.

Diese beiden Einwände sind gegenüber dem Kern der Betrachtung unerheblich. Es wäre nur bedenklich, wenn das Gewerbe dadurch veranlaßt würde, mehr als nötig schmale Typen herzustellen und den Fraktur-Initialen ihre charakteristisch-schöne Form zu nehmen. Die »Schwabacher« ist schon das allermindeste, was man gelten lassen mag. Sie besitzt schon nicht mehr ganz den eigentlichen Reiz und die Vorzüge der echten Fraktur.

Die bedeutsamste Einwendung gegen die Fraktur ist ihre nationale Begrenztheit. Ist es klug, dem Ausländer das Eindringen in das deutsche Schrifttum zu erschweren? Ist das Festhalten an der deutschen Schrift nicht eine schädliche Rücksichtslosigkeit? Darauf ist zu erwidern: in der Praxis besteht bereits die Gepflogenheit, alle wichtigen, besonders die wissenschaftlichen Publikationen in Altschrift zu drucken. (Es denkt ja niemand daran, die Antiqua überhaupt zu verpönen oder gar völlig zu verdrängen!) Schließlich lehrt aber die Erfahrung, daß die Druckerzeugnisse, die im Ausland wohl am meisten gelesen werden: die Zeitungen, durchweg in Fraktur erscheinen. Diese Schrift wird auch benutzt in den Wörterbüchern, die der Ausländer doch schon zur Erlernung der deutschen Sprache gebraucht. Also erscheinen die Schwierigkeiten, die hier dem Eindringen in das deutsche Geistesleben entgegenstehen sollen, übertrieben. Und aus Liebenswürdigkeit gegen die Ausländer einen großen sozialen und augenhygienischen Vorteil preiszugeben, wäre zum mindesten unklug. Kirschmann scheint besonders berufen, über die Frage zu urteilen. Lebt er doch seit Jahren im Ausland. Gegen die Annahme, daß die

Druckschrift ein Hindernis für die Erhaltung und Ausbreitung des Deutschtums im Ausland sei, wendet er ein, daß die zahlreichen in den Vereinigten Staaten und Kanada erscheinenden deutschen Zeitungen fast ausnahmslos in deutscher Druckschrift gesetzt sind. Noch beachtenswerter ist eine weitere Behauptung, für deren Nachprüfung allerdings die Unterlagen fehlen: »Der Deutsche, gerade auf Grund seiner Übung in zwei Schriftsystemen, schreibt beide meist leichter, schneller, leserlicher und schöner als der an der Antiqua haftende Ausländer. Das ist im Verein mit seiner Überlegenheit in Sprachkenntnissen ein Hauptgrund, warum der Deutsche so leicht Stellung in englischen und amerikanischen Handelshäusern bekommt« (S. 66).

Mehr Schwierigkeiten bereitet das pädagogische Moment. In unseren Schulen werden die Kinder zu früh und zu sehr mit der Erlernung von acht Alphabeten überlastet. In der Tat, hier ist Abhilfe dringend notwendig. Allerdings bleibt das Ganze nur eine Frage der Methodik. Wenn man den Kindern im Anfang lediglich die Antiquabuchstaben beibrächte (für das Buchstabieren sind sie die ungleich günstigeren) und vielleicht erst im zweiten Jahre in wenigen Stunden sie die Fraktur lehrte, wird niemand mehr von einer »Quälerei« reden können. Die Mühe des Erlernens ist verschwindend gegenüber den dauernden Vorteilen, die die Fraktur bietet, und in der Tat handelt es sich bei der Wahl einer Schrift nicht darum, ob sie leichter zu lernen, sondern ob sie leichter zu lesen ist, nachdem man sie gelernt hat.

Zum gleichen Ergebnis führt eine Betrachtung der deutschen Schreibschrift, wenn auch scheinbar eine überzeugende Begründung hier weniger leicht zu geben ist. Als Vorteile ergeben sich für Kirschmann die Vermeidung der Richtungsänderung im rechten und stumpfen Winkel, des schwierigen Tangierens von Auf- und Abstrich, aller längeren geraden Striche von gleichmäßiger Dicke, der Umkehrung der Drehungsrichtung auf beschränktem Raum und des Absetzens innerhalb der Buchstaben und beim Verknüpfen derselben. Vielleicht ist es auch gut, sich zu erinnern, daß diese Formen von berufsmäßigen Schreibern herausgebildet worden sind, die gewiß nicht nach einer Erschwerung trachteten.

Es ist ein Leichtes, den oberflächlichen Betrachter von den vermeintlichen Vorzügen der Antiqua zu überzeugen. Daher auch die Verwirrung, die eine lebhafte Agitation in den letzten Jahren angerichtet hat. Eine sachliche Aufklärung, wie sie die Kirschmannsche Monographie bietet, ist nützlich, ist gewiß notwendig für alle Angehörigen des Buchgewerbes, die hier ja fortgesetzt Stellung zu nehmen haben. Es ist erfreulich, daß durch die Form der Veröffentlichung der angesehene Deutsche Buchgewerbeverein mit seiner Autorität für diese Ausführungen eintritt.

Berlin. Paul Westheim.

Karl Brandi, Renaissance in Florenz und Rom. 3. Auflage. B. G. Teubners Verlag, Leipzig 1909. 8°. XIV. 285 S.

Noch vor wenigen Jahren hätte ich dem Buche Karl Brandis unbedingt beigestimmt und außer Lob hätte ich wenig hinzuzusetzen gehabt. Nachdem ich jahrelang in Italien gelebt habe, nachdem ich mich gewöhnt habe, den eigenen Augen mehr zu trauen als den Worten anderer, hat sich meine Anschauung über das sogenannte Zeitalter der Renaissance gänzlich geändert; und um wirklich das auszudrücken, was ich meine, müßte ich ein Buch gegen dieses Buch schreiben.

Brandi steht auf dem Standpunkt Jakob Burckhardts, ihm ist die Renaissance die Zeit seit Dante bis hin zum Michelangelo. Inmitten dieses Abschnittes steht als Cäsar die Gestalt eines Savonarola, des gewaltigen Kunst- und Kulturfeindes,

gegenüber der glänzenden Mäcenatenfamilie der Medici. Seit dem Eintritt oder besser seit dem Wiederaufleben der in Italien nie ganz erloschenen antiken Traditionen befruchtet sich das Volksleben aufs neue, und aus der Vereinigung der jungen italischen Kräfte, die in den erstarkten Städten wach werden, mit der alten Überlieferung wird die neue Kultur der Renaissance geboren. Ihre Höhe bezeichnet die Zeit des Lorenzo di Medici, dem auch Brandi fälschlich und irreleitend den Namen des Magnifico gibt. Durch dieses Beiwort ist er für den Laien als der »Glänzende« gezeichnet, während in Wahrheit die Geschichtsschreibung jener Tage einschließlich Guicciardini ihm diesen Titel nicht verleiht, und wir wissen, daß mit »magnifico« genau wie heutzutage mit »Gnädiger Herr« sämtliche Mitglieder der mediceischen Familie wie Mitglieder anderer vornehmer Familien angeredet wurden. Bei fürstlichen Herren bediente man sich der Anrede »vostra signoria«. Nachdem Lorenzo gestorben, wird an Stelle von Florenz Rom der Mittelpunkt dieser Welt. Hier vereinigte sich am Hofe der Päpste alles, was Name und Klang hat. Hier blühte die Renaissance in ihrem Abgesang noch einmal zu höchster Pracht. Das Dreigestirn Michelangelo, Raffaello und Leonardo da Vinci gibt diesem goldenen Zeitalter seinen Glanz und seine Weihe. Daß Brandi, als er den Übergang der kulturellen Vorherrschaft von Florenz auf Rom schildert, Raffael (S. 173) auch den Florentinern zuzählt, ist ein kleiner Irrtum, den die neue Kunstforschung berichtigt. Über Raffaels Werdegang ist seit Lermolieffs Forschungen viel geschrieben worden, und das ist wenigstens klar, daß er ein Florentiner in seiner Kunst nicht gewesen ist und in seinen letzten Lebensjahren durch Sebastiano del Piombo von Venedigs Farbenfreude viel gelernt hat, ohne den Einfluß eines Pinturicchio oder Perugino ganz zu überwinden. Auch die Fabel von der »hochsinnigsten Fürstin« der Renaissance Isabella d'Este, Gattin des Markgrafen Francesco Gonzaga zu Mantua, nimmt Brandi auf. Diese »hochsinnigste« Fürstin war nach unserer Auffassung ein »Blaustrumpf«. »Die Kultur der Fürstin war ausgesprochen literarisch, sie war mit den seltsam verschränkten Interpretationen antiker Ideen, wie sie die Schriftsteller ihrer Zeit geben, genau vertraut: poetische Konzeptionen, mit antiker Vorstellung durchsetzt, wünschte sie an den Wänden ihres Schmuckzimmers dargestellt« (Gronau, Familie Bellini 1909, S. 128). Sehr interessant ist die Korrespondenz (1501—1506) der Fürstin wegen eines Bildes von Giovanni Bellinis Hand; sie zeigt ihr geringes Verständnis für echte Kunst. Doch hinweg von diesen Nebensächlichkeiten zum Gedankengange des Werkes, um mit einer zusammenhängenden Entgegnung beginnen zu können.

Mit der Gegenreformation sinkt die ganze Herrlichkeit zusammen, das *sacco di Roma* bezeichnet gleichsam als elementares Ereignis den Wendepunkt, und neu erheben sich die alten Kräfte des Mittelalters. Von ihnen werden »die Nachzügler der Renaissance«, wie Galileo Galilei und Giordano Bruno (S. 245) mitgetroffen. Auch dieser Schlußgedanke ist meines Erachtens nicht ganz richtig. Galilei ist kein Nachzügler der Renaissance, sondern nach seiner Methode der erste moderne wissenschaftliche Mensch. Während der Renaissance war den Wissenschaftlern eigentlich nur das Ungewisse gewiß. Vom Himmel und Jenseits sprach man wie von Dingen alltäglicher Erfahrung, und das der Erfahrung Erreichbare lag im Dunkel. Hiergegen ist Galilei bahnbrechend gewesen — vor ihm hat allein Leonardo da Vinci seinen Aufzeichnungen Ähnliches anvertraut —, für die Allgemeinheit hat Galilei die neue Methode der Wissenschaft und damit die Wissenschaft überhaupt eröffnet. Das Zepter der Kultur ging aus der Hand der Kunst in die Hand der Erkenntnis über; und nur insofern kann man ihn als Ausklang der Renaissance in Brandis Sinne bezeichnen, als auch das Streben der ganzen künstlerischen Kultur jener Zeit nach Erkenntnis geht. In allen Kunstschriften dieser Epoche lesen wir

als Ziel für die bildende Kunst: »mit der Natur zu konkurrieren« (Leonardo). Erreichung des Naturvorbildes wird geradezu der Maßstab für die Güte der Werke [1]). (Man vergleiche Vasaris Urteile an verschiedenen Stellen.) Wer aber genau zusieht, wird entdecken, daß dies ein Ziel für die Erkenntnis, für die Wissenschaft, nicht aber für die Kunst ist; denn was Natur ist, lehrt uns erst die fortschreitende Wissenschaft. Der Begriff der Anpassung an das Naturvorbild ist es auch, mit dem Burckhardt arbeitet, und auf dieser Grundlage ist sein Bild der Kunst der Renaissance geschaffen, ein Bild so schön und einheitlich, daß es mir selbst fast ein Sakrileg erscheint, dagegen aufzutreten. Aber wenn auch Plato mein Freund ist, mehr Freund ist mir die Wahrheit.

Nach Burckhardt und Brandi ist ein Zeichen der Renaissance das Erwachen der Persönlichkeit. Wenn wir jedoch die Beispiele betrachten, die von dem Wesen der Persönlichkeit gebracht werden, so ist es nichts anderes als Betätigung der Zügellosigkeit nach außen. Man schildert die Ungebundenheit des Lebens, Kondottieri werden uns vorgeführt; und das sollen freie Persönlichkeiten sein? Wir erkennen auch bald, wie abhängig in dem, was Wert einer Persönlichkeit gibt, die großen Männer von ihren Brotherrn sind, wie sich Künstler in ihrem Besten den geldgebenden Fürsten beugen müssen. Der Renaissancebegriff, den Burckhardt geschaffen hat, galt für seine Vorstellung jener Zeit, er ist nicht für alle gültig. Diese Kultur ist nicht einheitlich, man kann sie nicht mit einer Bezeichnung umfassen.

Wir sollten uns gewöhnen, mit *rinascimento* den Abschnitt von der Mitte des 13. Jahrhunderts bis zu der Stunde zu benennen, da Brunellesco mit der Kuppel des Florentiner Domes (1420—1434) die Zeit des Aufschwungs krönte. Ihr folgt die Vorherrschaft der Humanisten, nicht des Humanismus, weil jene Humanisten recht wenig mit dem Begriff, den wir dem Worte Humanismus zulegen, zu tun haben. Es ist die Zeit der Herrschaft des Wortes über alles. Kunst, Gedanke, Glaube beugen sich der Macht der Worte. Dieser Abschnitt ist beendet, als mit der Aufstellung ihrer Kartons im Palast der Signoria zu Florenz Michelangelo und Leonardo um neue künstlerische Werte ringen. Es beginnt das Zeitalter der klassischen Kunst, das mit der Kuppel von Sankt Peter zu Rom Abschluß und Krone erhält (Modell zur Kuppel 1557).

Nach den Zeiten im 11. und 12. Jahrhundert, da sich die Völker an die Gestaltung der neu verteilten Erde gewöhnt hatten, wo alles, was noch von Kultur fortlebt, in der Verwaltung kirchlicher Mächte lag, beginnt in Sizilien und in Süditalien gegen Anfang des 13. Jahrhunderts ein Keimen neuen geistigen Lebens. Hier wo am meisten Rassen sich mischen, beginnen auch zuerst Früchte des Lebens zu reifen. Eine sizilische Dichterschule ist uns bekannt, die in der Volkssprache schuf [2]), und im Süden in Ravello, Bari und in anderen Orten beginnt die Skulptur in bronzenen Kirchenpforten und Steinbildern aufzuleben. Hier ist die Wiege für die Kunst eines Niccolò Pisani; ob nicht auch die Heimat, ist eine offene Frage. Kaum hat die Bewegung in einem Punkt eingesetzt, als sie sich schnell überallhin verbreitet. Die Verbindung zwischen den einzelnen Landesteilen [3]) war nicht so

---

[1]) Aus diesem Begriff der Naturwahrheit leiten auch heute manche Kunsthistoriker das Recht her, an Botticelli Verzeichnung der Gliedmaßen, an Michelangelo falsche Anatomie seiner Gestalten zu tadeln u. a. m.

[2]) Auch König Friedrich von Antiochien, der italienisch dichtet, z. B. sein »*Poi che ti piace amore*«, ist ein Sohn Kaiser Friedrichs II., der vor allem König von Sizilien war.

[3]) Hier vergleiche man das Leben Filippo Fontanas, späteren Erzbischofs von Ravenna, der zu Friedrichs II. Zeiten durch beinahe ganz Europa gereist war (Toledo,

schwer und langsam, wie wir uns vorstellen, und die Künstler, die Handwerker waren, pflegten auf die Wanderschaft zu gehen. Schon 1186 gießt Bonanus Civis Pisanus die Erztüren zu Monreale bei Palermo, und süditalische Künstler wanderten nach dem Norden. Auch die Kriege zwischen Papst und Kirche, zwischen Innocenz und Otto IV. oder zwischen Gregor (als Kardinal Ugolino, Kardinalbischof von Ostia) und Friedrich II. waren Vermittler zwischen Süd und Nord. An allen Enden beginnt sich trotz der Bürgerkriege das geistige Leben zu entfalten. Der religiösen Anschauung wird durch die Gründer der beiden Bruderorden durch S. Franciscus und S. Dominicus neuer Halt gegeben. Unterstützt von der päpstlichen Gewalt, ganz gleich ob aus politischer Schlauheit Ugolinos, beginnen die Orden sich auszudehnen und ihren Gedankenkreis auszubreiten. Bald werden ihnen neben ihren Hauptsitzen zu Assisi und zu Bologna in Florenz in den Kirchen Santa Croce und Santa Maria Novella neue Kultstätten geschaffen. Hier in Assisi, in S. Croce, in S. M. Novella beginnt die bildende Kunst ihr schmückendes Gerank um die neuen Gedanken zu schlingen. Die Namen Cimabue, Duccio di Buoninsegni und Giotto genügen um anzudeuten, was ich meine. Etwas ganz Selbständiges, Neues ward hier geschaffen, eine Fortentwickelung bodenständiger Keime.

Wie die Kunst mit der Fülle geistigen Gehalts Hand in Hand geht, zeigen ihre höchsten Werke in Wort und Bild: Dantes Commedia und der »Triumph des Todes« im Camposanto zu Pisa; sie sind ohne die Lehre des Franciscus oder Dominicus nicht zu denken. Man muß, wenn man diese Kunstentfaltung als Ganzes überschaut, mit aller Entschiedenheit die Anlehnung an die Antike abweisen; denn alle antiken Elemente in Dante, sein Zauberkünstler Vergil, sind im Sinne jener Zeit benutzt. Noch schaltet ein schöpferischer Geist frei mit allem Gute, das er ergreift, ob Natur, ob Werke der Vergangenheit, sie sind nichts als Stoff der formenden Hand. Erst unter den Humanisten wird die Antike Herrin der Künstler[1]). Schon mit Petrarca, dem ersten verfrühten Humanisten, setzt dieser Eingriff des Altertums ein; aber Wert hat für uns von seinem Schaffen allein das Italienische, genau wie bei Bocaccio. Nicht die Antike, sondern vielmehr arabische Einflüsse, die Poesie des Morgenlandes, vermittelt durch die Troubadourkunst der Provence[2]), wo in Avignon der Papsthof herrschte, sind es, die hier befruchtend gewirkt haben. Petrarca, der Sienese Simoni Martini haben in Avignon geweilt, und auch S. Franciscus nennt sich *»il trovadore del gran re«*. Wie klein für geistige Größen auch damals die Welt war, erhellt die gleichzeitige Einladung zur Dichterkrönung Petrarcas nach Paris und Rom. Wie weit der Einfluß des Morgenlandes ging, erkennen wir, wenn Roswitha von Gandersheim, eine Klosterfrau im fernen Norden, vom großen Kalifat am Guadalquivir in ihren Werken spricht. Und es ist ein Glück, daß diese schöpferische Zeit mit der Antike frei geschaltet und sie nicht verehrend nachgeahmt hat; denn nur die durch die unkünstlerischen Hände des Römervolkes vermittelte alte Welt konnte zu jenen Zeiten sprechen. Petrarca vermochte das griechische Exemplar des Homers nur zu betrachten, nicht zu lesen, und Vergil, der schwache Abglanz des Griechen, war der Gott der Dichter jener Tage.

Paris, Deutschland u. s. w.), oder die Beziehungen von Florentiner und Sieneser Bankiers zu England und den Besitz englischer Pfründen durch italienische Geistliche.

[1]) Wie weit diese Zeit in allem war, bezeugt auch Robert Davidsohn in seiner Geschichte von Florenz: »In Wahrheit liegt diese Periode (Mediceisches Zeitalter) nur in hellerem Lichte, aber viele Verhältnisse, die man als Ausfluß eines nur gerade ihr eigenen Geistes zu betrachten liebt, finden sich auf italienischem Boden in Wahrheit schon Jahrhunderte vorher.« Bd. II, S. 328.

[2]) Schon Innocenz IV. regierte zeitweilig in Lyon. Hier lernten die Italiener auch die Bauformen der Gotik kennen.

Genau so steht es mit der bildenden Kunst. Bis zu Michelangelo kennt man nur römische, bestenfalls hellenistische Werke, sonst hätte der Laokoon nicht solchen Eindruck hervorrufen können; was ist er als Kunstwerk gegenüber einem attischen Grabrelief? Auch Donatello, Brunellesco, Masaccio sind selbständige Schöpfer, nicht Jünger der Antike in ihren besten Werken. Was hat Brunellescos Domkuppel mit der Kuppel des Pantheon gemein? Nichts als die Idee der Wölbung überhaupt. Wie übrigens Brandi dazu kommt, Donatello, der damals 17 Jahre alt war, mit Brunellesco 1403 nach Rom gehen zu lassen, um die Antike nachzuzeichnen, weiß ich nicht. Mir ist nur ein Aufenthalt Donatellos, einige 20 Jahre später, in Rom bekannt. Doch gehen wir von der Zeit des wirklichen *rinascimento,* jener schönsten Frühlingsepoche geistigen Blühens, zu der der Humanisten, zum mediceischen Zeitalter über. 1439 brachte Georgios Gemistios Pletho im Anschluß an das Unionskonzil zwischen griechischer und lateinischer Kirche die Kenntnis Platos nach Florenz. Was aber die Humanisten unter Plato verstanden haben, erkennt man aus den Schriften eines ihrer Besten, Pico della Mirandola. Mystische Geheimnisse, die dem klaren Geiste des Akademikers fernlagen, geben für die Anschauung jener Zeit seiner Lehre die Größe. Auch ist mir ein kleiner Bruchteil seiner Schriften bekannt. Auf das Urteil der Humanisten überhaupt, das uns in ihren Briefen überliefert wird, ist in allen Dingen wenig zu geben. Sie waren ausgesprochene Schmeichler, Schönredner, Menschen, wie Ibsen sagen würde, mit einer Lebenslüge. Sie sprechen immer vom weltabgeschiedenen Leben im Dienste der Wissenschaften und suchen Höfe, Große und Luxus auf. Sie wollen die Wahrheit, aber sie suchen sie nur im überschätzten Spiegelbilde der eigenen Zeit. Man lese den Brief Picos an Lorenzo di Medici über dessen Dichtung, mit der scharfen Verurteilung Dantes und Petrarcas, oder Polizians Schreiben an Pico, in dem jener die schwachen Reimereien des Grafen über Gebühr preist. Ihre Schriften spreizen sich mit Zitaten und das Eigene muß man mit Mühe wie Weizenkörner aus der Spreu herauslesen. Selbst ein feiner Geist wie L. B. Alberti ist von solchen Fehlern nicht frei. Seine Lehren der Architektur sind ganz abhängig von Vitruv. Bedeutender scheinen mir seine ethischen Schriften und vor allem anerkennenswert sein Eintreten für die Volkssprache. Im Dom S. Maria del Fiore findet auf seine Veranlassung die Preiskrönung von Dichtern im Volgare statt (1441). Diese Sprache war schon zu Dantes Zeiten ganz ausgebildet (auf dem Grabe Gregors V., gestorben 999, finden wir die Inschrift: *Usus Francisca, Vulgari et voce Latina Instituit populos eloquio triplice* [siehe Gregorovius: *Le tombe de' papi, Roma* 1879]), wird aber durch das Vorherrschen des Lateinischen als Schriftsprache unterdrückt. Die Humanisten sind es auch, die den Künstlern ihre Stoffe vorschreiben. Botticelli ist z. B. ganz von ihnen abhängig, und was ich oben über Isabella d'Este gesagt habe, gehört hierher. Man verfolge einmal einen Stoff wie die Gerechtigkeit des Kaisers Trajan im Lauf der Zeit, und man wird finden, wie die Künstler des *rinascimento* (Venedig, Kapitäl am Dogenpalast, Dantes Handschriftminiatur des 14. Jahrhunderts, Nationalbibliothek Florenz u. s. w.) diesen Stoff ganz frei als etwas Neues ausgestaltet haben, während jene der Humanistenzeit ihn mit antiken Reminiszensen überhäufen (Casonibilder, Mantegnaschule).

Daß ich zu den bildenden Künstlern der Humanistenzeit verehrungsvoll aufschaue, ändert an dem Urteil über die gesamte Epoche nichts. Was hätten jene ohne Abhängigkeit von der engen Welt der Humanisten leisten können? Eng war diese Welt, die an toten Worten hing; denn man konnte damals den Sinn der antiken Kultur noch nicht meistern. Diese Welt der Humanisten war in sich selbst so morsch und schal, daß man den Gehalt eben aus anderen Zeiten holen mußte. Das Leben eines Pico ist der beste Beweis; am Ende seiner Tage geißelt er sich

wie ein Mönch und wagt doch nicht den Schritt ins Dominikanerkloster. Innere Halbheit ist das Zeichen alles Tuns. Daher ist es kein Wunder, daß durch den Anstoß eines männlichen Charakters, wie Savonarola, dieses Scheingebäude zusammenstürzte. Denken wir, wie sich der Graf von Mirandola seiner kabbalistischen Studien rühmt, und drei Bücher hatte er im ganzen gelesen. Nichts behielt den eingeschlagenen großen Zug der Entwickelung: kaum hatte der Palastbau in Florenz unter Brunellesco und Michelazzo den richtigen Ausdruck, die gesunde Fortentwickelung des alten Florentiner Palastes, gefunden, als Alberti mit seinem Palazzo Rucellai die Linie zerstört. Nicht daß ich Albertis Bau, den Vorläufer der klassischen Zeit, mißachtete, aber für den Florentiner Palast ist er der Vernichter. Doch zurück zu Savonarola. Wenn auch manches Kunstwerk damals zerstört wurde, so ist der Dominikaner selbst kein Barbar gewesen, und wenn durch sein Auftreten in die Künstler wie Botticelli ein Bruch kommt, so ist das nicht seine Schuld, sondern die Schwäche des andern. Er selbst schätzte Kulturwerke. Unter seinem Einflusse werden in S. Marco griechische und orientalische Studien getrieben. Er rettete 1494 die Bibliothek der Mediceer vor Zerstörung durch Überführung nach S. Marco (vgl. Villari, Savonarola). Er hielt für Pico die Leichenrede und lebte mit Fra Bartolommeo in Freundschaft. Man sollte endlich aufhören, in ihm den Vernichter einer Zeit zu erblicken, deren Uhr abgelaufen war. Die meisten halten Savonarola für eine dunkle Inquisitorennatur, wie Johann von Vicenza, seinen Ordensbruder aus dem 13. Jahrhundert. Savonarola war ein genialer Moralist; er besaß, was den anderen fehlte, eine freie Persönlichkeit. Dadurch daß die Epoche vom 14. bis zum 16. Jahrhundert als Eines aufgefaßt wird, ergeben sich beständig Widersprüche. So spricht Brandi auf S. 204 davon, »wie in allem der Erfolg entscheide und am Bild des großen Mannes alle Flecken darauf hin verblassen«. So urteilte nur der bezahlte Schmeichler, der Humanist; Dante, der Herr über die drei Reiche des Jenseits und Michelangelo, *rinascimento* und klassische Zeit, urteilen anders. Bewußt knüpft auch die klassische Zeit an Dante an. Sie ist in allem die Weiterführung der großen Linie des *rinascimento*. Im jüngsten Gericht Michelangelos klingt malerisch die Commedia aus; wie anders ist hier Dante erfaßt, als in Botticellis Illustrationen zur Divina Commedia. Nach diesem wird man mich leicht für einen Verächter aller Werke halten, die das Zeitalter der Humanisten geschaffen. Dem ist nicht so. Ich erfreue mich an der bildenden Kunst dieser Epoche, aber die Zeit als Gesamtbild ist schwach gegenüber dem Vorangegangenen, gegenüber ihrem Nachklang. Dieses Gesamtbild wird nicht verändert, wenn auch manche Einzelfigur manches Kunstwerk strahlend daraus hervorblickt. Ich denke an den gelehrten Papst Nikolaus V., Tommaso da Sarzana als Humanisten. Schon was er für die Ausgestaltung Roms getan hat, der neue Plan für S. Peter und die Erbauung des Vatikans, die Erhaltung vieler alten Stätten genügte, um seinem Namen Unsterblichkeit zu verleihen. Für uns Deutsche hat er noch das Interesse, daß Enea d'Ascoli, sein Büchersammler in Lübeck, die Germania des Tacitus für ihn entdeckte.

Doch dies sind alles Einzelheiten; Einzelheiten an einem so gerundeten Werk wie dem Buche Brandis auszustellen, wäre eine Kleinlichkeit. Nur wenn man den Gesamtbau angreift, darf man reden. Dieser Angriff trifft natürlich den Verfasser nur halb; denn er, der die gleiche Auffassung wie Burckhardt hat, kann die Renaissance nicht anders sehen und darstellen. Mir ist aber mit der Besprechung des Buches die Gelegenheit gegeben, meiner anders gerichteten Ansicht Ausdruck zu verleihen. Vielleicht findet diese Anschauung auch Anhänger, die das alte Bild der Renaissance überwinden und neue vielgestaltige Bilder auftauchen sehen, den Menschen neue Wahrheit spendend.

Florenz. Robert Corwegh.

Jules Ecorcheville, *De Lulli à Rameau*, 1690—1730. *L'esthétique musicale.* Paris, *Impression Artistique* L. Marcel Fortin & Co. 1906. IX und 172 S.

Die musikästhetischen Anschauungen dieser für den Verlauf der musikalischen und musikdramatischen Periode so überaus bedeutungsvollen Zeit zu schildern, war eine sowohl für den Ästhetiker als auch für den Historiker dankenswerte Aufgabe, der sich der Verfasser mit ebenso gründlicher Kenntnis der über die gesamte schöngeistige Literatur Frankreichs zerstreuten Quellen wie mit ihrer scharfsinnigen Beurteilung unterzogen hat. Ist auch dem Ästhetiker die Denkweise dieser französischen Schule in den Grundzügen nicht unbekannt, so wird er doch für die lebendige Darstellung, die überall die Quellen selbst zu Worte kommen läßt, und für die Fülle der Einzelheiten, die sich zu einem klaren Gesamtbilde zusammenfügen, dankbar sein. Dem Historiker aber wird dieses Buch erst veranschaulichen, was wir unter Oper, unter Instrumentalmusik dieser Zeit zu verstehen haben; sie werden ihm den Schlüssel geben zu manchem bisher Unerklärten.

Unter der Überschrift: *La conception objective de Beau* schildert Ecorcheville, wie jene Ästhetik das Kunstphänomen ausschließlich auf den Intellekt zurückzuführen sucht. Da sie aber die Inspiration nicht zu leugnen vermag, versucht sie sie als eine Fiktion zu erfassen, die sich dem System zu unterwerfen habe: sie solle sich der Natur nähern, sie solle eine Übertragung darstellen *(l'imitation)*. Man verstand aber unter Natur nicht etwa die Gesamtheit der uns umgebenden Phänomene, sondern eine ausgewählte, typische. Als Vermittler zwischen Natur und Nachahmung erscheint die »*vraisemblance*«, also ein Begriff, der ebenso der Objektivität angehört wie dem subjektiven Empfinden. Unter Nachahmung versteht man dann diejenige, welche dem allgemeinen Urteil und Geschmack entspricht. La Motte sagt kurzweg: *ma mesure est ce qu'il me plaît d'appeler naturel.* Das ganze System ist also eine durch geschickt gewählte Begriffsbestimmungen verdeckte Tautologie. Und doch beruhte auf dieser Theorie, die erst durch Chabanons *Observations sur la musique* (1789) eine gründliche Absage erfuhr, die gesamte Polemik bis Gluck! Sie suchte naturgemäß die freie künstlerische Betätigung zu beschränken; Fontenelle ist der einzige, der den Gegensatz zwischen Objektivismus und Intuition erkennt; aber auch er verlangt die Unterwerfung *(reduire l'âme à la connaissance, voilà le but de bonheur)*. Mißtrauten die Älteren (Boileau) dem künstlerischen Empfinden, so verachten es die Neueren nach 1715 geradezu, so daß Terasson den Dichter als Lügner von Beruf bezeichnen kann, der keinen Glauben verdiene, auch wenn er die Wahrheit spreche. Unter solchen Einflüssen tritt die musikalische Ästhetik ins Leben. Ihre leitende Idee ist: *la musique est une imitation de la nature,* der Künstler reproduziert das in der Realität Gegebene und teilt das so Empfundene dem Hörer mit. Musik ist also Nachahmung und Ausdruck zugleich. Vermöge der objektivistischen Anschauung tritt das, was wir künstlerische Eingebung nennen, zurück, und die Ästhetik sucht nun zwischen diesen Faktoren auszugleichen. Mangels gegebener Objekte der Nachahmung sah man sich genötigt, eine indirekte Nachahmung, die der Empfindungen und Leidenschaften, zuzugeben. Wie aber wollte man die auf Nachahmung beruhenden Empfindungen von den spontanen unterscheiden? Die Lösung des Problems wird dadurch umgangen, daß jede Empfindung als Reproduktion der Natur selbst erfaßt wird, deren Vorbild der Künstler in sich trägt. Der Rationalismus mußte zu einer Ablehnung der Musik überhaupt kommen. Da er diesen Schritt nicht wagte, so endete er in einer so seltsamen Metaphysik.

Der Verfasser untersucht nun die Beziehungen dieser Ästhetik zur Kritik. Sie entbehrt natürlich eines festen Maßstabes und sucht ihn in dem Geschmack der Allgemeinheit und dem Vergleich mit früheren Erscheinungen. Der Schönheitssinn des Volkes wird über den der Berufsmusiker gestellt. Noch ein Schritt vorwärts, und

die Bedeutung des schöpferischen Volksgeistes wäre verstanden worden. Aber der Rationalismus ließ es so weit nicht kommen. Wenn Lecerfs künstlerisches Empfinden sich der Kraft des erzeugenden Volksgeistes nicht verschließt, sein Verstand gibt immer wieder der Entscheidung des Gelehrten Recht. Hier lag ein unlösbares Problem vor. Gibt es Kunstgesetze, gewissermaßen von uns selbst unabhängig, wie sie der Rationalismus anerkannte, dann mußte das Volksempfinden als bedeutungslos ausscheiden. — Im dritten Kapitel: *La musique et la morale* erörtert der Verfasser die Stellung der Theologie zur Musik, die bei ihrer immer mehr zunehmenden »Galanterie« teils zu ihrer Verwerfung führt, teils aber nur anerkannt wird unter dem Gesichtspunkt eines erziehlichen Endzwecks, der ganz dem Zeitgeist des Objektivismus und ihren Nützlichkeitsbestrebungen entspricht. Auch außerhalb des theologischen Kreises wird diese Bestimmung der Kunst, und der Musik insbesondere, verlangt; Terasson erwartet von ihr eine allgemeine soziale Besserung. Bedeutungsvoll, wie sich hier zum ersten Mal jener matte Utilitarismus ausspricht, der alle Probleme auf das Maß einer klugen Politik zurückführen will. Der Kampf gegen die Musik steigert sich bis zur Austilgung des sonoren Elementes aus der Sprache *(IV. La musique et le langage verbal)*. Der Rationalismus sieht sich auch auf diesem Gebiet durch das Eindringen musikalisch-affektiver Elemente bedroht. Die bekannte Schrift Raguenets *(Parallèle)*, eine Lobrede auf die italienische Musik, mußte (so schildert der Verfasser im V. Kapitel) zu einer Wiederaufnahme der ungelösten Frage nach der Bestimmung der Musik führen. Lecerf und Pluche, seine französischen Gegner, knüpfen an die einzige Macht an, die sie anerkennen: den Intellekt. Musik als Vergnügen sei Prostitution, sie müsse dem Nutzen dienen. Lecerf kommt hierbei, 100 Jahre vor Schopenhauer und Wagner, auf den wundersamen Gedanken, die Musik auf die Liebe im weitesten Sinne zurückzuführen, mit der Unterstellung, daß diese selbst »*utilités infinies*« besitze. Als Zweckbestimmung gibt Pluche die Charakterisierung von Vorgängen, die Malerei von Gegenständen an, die der Verstand sich selbst schon vorstellen könne, unter völliger Verwerfung instrumentaler Musik. Lecerfs Ansicht läuft darauf hinaus, daß die Musik an sich nichts ausdrücke, sondern sich an einen gegebenen Gedanken anlehne. Man vermochte sich eben von der Anschauung, daß Musik eine nachahmende Kunst sei, nicht loszureißen. Die praktische Musik der Franzosen stand noch lange unter ihrem Banne. Überall die Tyrannei des Verstandes. Hier geht der Verfasser zu weit. Trotz allen Zwanges dringt doch auch in dieser Periode die Wesenheit musikalischer Kunst durch. Die instrumentale Musik entbehrt durchaus nicht einer gewissen Anmut, und die Oper weist doch vielfach tief erfaßte Stimmungsbilder auf. Ecorcheville muß auch zugeben, daß sich das Sinnlich-Musikalische in den Ornamenten durchsetzt. Aber richtig bleibt es, daß an ein freies Ausleben musikalischen Empfindens unter der Herrschaft dieses Rationalismus nicht zu denken war *(La vraie beauté est dans un juste milieu)*. Bedenklich scheinen mir des Verfassers Anschauungen über die italienische Oper, die er als einem oberflächlichen »*hédonisme*« verfallen ansieht. Gerade in ihr hat sich die Musik — zunächst freilich in Widerspruch zu der Wesenheit des Musikdramas — für die Aufgabe, Stimmungen zu übermitteln, die Kraft geholt. Der vielgeschmähten italienischen Arie und dem begleiteten Rezitativ gebührt dieses Verdienst. Erst nachdem sie hier ihre wirkliche Bestimmung entdeckt hatte und nach Form und Gehalt gereift war, konnte ein musikalisches Drama entstehen durch die Anknüpfung an die französischen Opern. In Gluck überwog der französische Einfluß, in Mozart der italienische.

Nizza.

Hugo Goldschmidt.

Robert Mayrhofer, Die organische Harmonielehre. Verlag von Schuster & Loeffler, Berlin u. Leipzig 1908. 8°. 247 S.

Das Werk ist als Fortsetzung beziehungsweise Erläuterungsschrift der 1907 erschienenen, im Bd. III, Heft 1 dieser Zeitschrift besprochenen »Psychologie des Klanges« gedacht. Inhaltlich Neues von Belang bringt der Verfasser hier also nicht; er versucht nur, sein Harmoniesystem klarer und mehr im Anschlusse an die heute geltenden spekulativen Begriffe zu entwickeln. Das ist ihm aber wenig gelungen, was sehr zu bedauern ist in Anbetracht der bedeutsamen, originalen und klaren Grundgedanken des Werkes. Diese stellen sich mir heute, nach zweijähriger gründlicher Beschäftigung mit diesen Fragen, so dar:

Mayrhofers System ruht zuletzt auf der Vorstellung eines »Tonraumes«, die zu stande kommt durch die gleichzeitige (harmonische) oder nachzeitige (melodische) Vorstellung von »Tonpunkten« und deren gegenseitigen Beziehungen. Unter einem Tonpunkt versteht der Verfasser den Inbegriff aller Oktavwiederholungen eines Tones. Oder: den durch Vorstellung eines Tones c an sich (im Gegensatze zu den einzelnen Oktavvarianten C c c' c'' c''' u. s. w.) gewonnenen Tonbegriff nennt er (wenig treffend) Tonpunkt.

Die einfachste tonräumliche Vorstellung ist die »Tonstrecke«, als gleich- oder nachzeitige Vereinigung zweier Tonpunkte in der Vorstellung. Die nächsthöhere tonräumliche Vorstellung ist die aus dem Zusammenschluß dreier Tonpunkte sich ergebende Streckenvereinigung, heute Dreiklang genannt.

Diese primären tonräumlichen Elemente verwachsen zu einem höheren Organismus, dem Tonkreis (Klangzelle); und zwar zunächst zu dem Tonkreise niederster Ordnung, dem fünfpunktigen, von Mayrhofer »Glattzelle« genannt; ein Tonkreis besteht von dem Augenblicke an, wo eine bestimmte Anzahl gleichwertiger tonräumlicher Elemente in der Vorstellung dadurch zusammengeordnet erscheinen, daß sie in tonräumlicher Symmetrie einem zentralen, herrschenden Elemente beigelagert und ihm untergeordnet erscheinen. Ein Tonkreis (eine Klangzelle) ist also eine Vereinigung von Tonpunkten, die einmal der Zahl nach, dann durch feste, unveränderliche gegenseitige Beziehungen zueinander bestimmt sind. Diese Tonpunktbeziehungen (Strecken und Streckenvereinigungen) ihrerseits treten nicht nur nebeneinander, sondern ordnen sich unter eine zentrale, herrschende Beziehung (Strecke), damit den klanglichen Organismus eines Tonkreises bildend. In diesem hat man also unter an sich gleichwertigen Elementen stets ein zentrales, herrschendes von seitlichen, auf das zentrale bezogenen Elementen zu unterscheiden. Diese Definition gilt für Tonkreise jeden Grades.

Aus den genannten Voraussetzungen wird Mayrhofers Gegenüberstellung von »Inhalt und Form einer Klangerscheinung« klar. Der abstrakte tonräumliche Gehalt einer Strecke, eines Klanges, eines Kreises kann in mannigfaltigsten Lagerungsformen erscheinen, deren genauere Bewertung mehr Sache einer angewandten Harmonielehre ist (von Mayrhofer willkürlich »Klangliche Ästhetik« genannt).

Das Verhältnis des Begriffes Tonart zum Tonkreise ist dieses: ein und derselbe Tonkreis erscheint, nach neuen Tonstufen transponiert, in neuen Tonarten. Die Tonarten stellen also gleichfalls nur Erscheinungsformen eines gleichen Inhaltes dar, deren Mannigfaltigkeit auf dem Wechsel der absoluten Tonhöhe beruht. Der heutige Begriff Tonart vermengt beides. Er will zugleich auch den Begriff des Tonkreises mit umfassen, der bislang so gut wie gar nicht definiert war. Schon die allgemein übliche Gegenüberstellung unserer Dur- und Molltonart, als seien sie äquivalente gegensätzliche Bildungen, erweist sich als willkürlich. Die ersten, die übrigens sahen, daß einem die Töne der C-dur-Tonleiter belegenden Tonkreise

nicht ein die Töne a h c d e f gis belegender Tonkreis gegenübergestellt werden kann, war wohl von Öttingen und nach ihm Riemann.

Zur Kennzeichnung des inneren Baues der Tonkreise möchte ich an das Lippssche Prinzip der »monarchischen Unterordnung« erinnern, wie er es in seiner Ästhetik Bd. I, S. 302/3 für die rhythmische Einheit entwickelt. Die Ausführungen dort passen gut auf das Verhältnis der bezogenen Elemente eines Tonkreises zu dem herrschenden. Denn auch der ganze Tonkreis faßt sich für den geübten Hörer in dem einen herrschenden Elemente zusammen, verdichtet sich darin, hat darin seinen Schwerpunkt, ist darin repräsentiert. Die Hauptstrecke allein kann der abgekürzteste Ausdruck des Kreises genannt werden. Solche herrschenden Strecken sind für den pentatonischen Kreis die Großterz respektive Kleinsext (bei Mayrhofer »n-Strecke«), für den siebenpunktigen, diatonischen Kreis die verminderte Quint respektive ihre Umkehrung (bei Mayrhofer »ino-Strecke«). Sie sind dazu berufen, weil von allen in den beiden primären Tonkreisen enthaltenen Strecken die n-Strecke im pentatonischen, die ino-Strecke im diatonischen Kreise allein nur einmal vorkommen, während alle übrigen Strecken mehrfach vertreten sind. Ferner haftet gerade ihnen der hervorragendste sinnliche Wohlklang an, da sie auf der Verschmelzungsskala die Mitte einnehmen. Jede vollgültige, eindeutige Darstellung eines der beiden primären Tonkreise muß die Hauptstrecke enthalten. Alle Tonkombinationen dagegen, die einer solchen Hauptstrecke entbehren, erscheinen als unvollständige, nicht eindeutige Klänge von sekundärer Bedeutung für die Darstellung eines Tonkreises und erfahren ihre endgültige Ausdeutung erst unter Zuhilfenahme voraufgehender oder nachfolgender Klänge mit einer Hauptstrecke.

Zur Erklärung, wie die primären Tonkreise in der Praxis der Völker entstanden sein mögen, führt Mayrhofer verschiedenes, teils Unhaltbares, teils Einleuchtendes, an. Die Antwort auf diese sehr schwierige Frage ist mehr Sache der Ethnologen und Tonpsychologen. Mayrhofer nimmt an, daß in den ersten Vertretern der Obertonreihe eines Ausgangstones Hinweise für die Bildung von Tonkreisen zu suchen seien. Also, von c ausgehend, kämen zuerst g, e, d in Betracht. Der Tonkreis schließt sich durch Einstellung eines fünften, nicht in der Oberreihe des Grundtones c enthaltenen Tonpunktes a, das als Gegenwert zum eintönigen, also leise naturvorgebildeten g auf konstruktivem Wege gewonnen werden muß. Diesem seinem entgegengesetzten Ursprunge (gegenüber dem des »Durpunktes« g) verdankt das a seine tonräumliche wie psychische Kontrastwirkung als »Mollpunkt«. Ähnlich steht bei der Erweiterung des fünfpunktigen Kreises zum siebenpunktigen dem rechtsseitigen (obertönigen h) das linksseitige nicht naturgegebene f als Kontrastwert entgegen.

Abgesehen von dieser den Gegensatz von Dur und Moll berührenden Deutung ist hier in den Spekulationen Mayrhofers vieles unzulänglich, und es bedürfte zur Klärung dieser wichtigen Fragen viel gründlicherer, exakterer, die Forschungen der Ethnologen und Tonpsychologen mehr berücksichtigender Untersuchungen, als sie der Verfasser bietet, der leider nur zu oft geneigt ist, Vermutungen für Beweise anzusehen. — Für den Bestand eines praktisch zulänglichen natürlichen Systems der harmonischen Beziehungen ist aber die Lösung dieser Probleme kaum unmittelbar erforderlich. Ein solches System wie das Mayrhofers kann mit der historischen Tatsache der Existenz dieser Tonkreise als letzter Voraussetzung rechnen und seine Gültigkeit allein dadurch erweisen, daß es die vom Künstler rein gefühlsmäßig vollzogenen tonräumlichen Bewegungsakte begrifflich klarzulegen vermag. Hierzu scheint mir aber das vorliegende System mehr geeignet als jedes andere.

Der Begriff des Tongeschlechtes erfährt durch Mayrhofer folgende Deutung: wie sich in der organischen Welt der Begriff des Geschlechtes unter den der

Spezies und Gattung unterordnet, so ordnet sich der Begriff des Tongeschlechtes dem des Tonkreises unter, d. h. jeder Tonkreis kann (rein theoretisch) in duriger oder molliger Ausprägung erscheinen, zeigt aber in der Praxis stets eine Darstellungsform, in der Dur- und Mollwerte sich mischen und miteinander abwechseln. Die theoretische Aufstellung getrennter Tongeschlechter in der heutigen Theorie geschieht (in der Tat) ohne Rücksicht auf die Praxis. — Im fünfpunktigen Kreise (a c d̆ e g) äußert sich der tongeschlechtliche Gegensatz als Dur- und Molldreiklang c e g — a c e. Beide stellen nur zwei Erscheinungsformen eines Kreises dar, der ja neutral schon durch die Hauptstrecke c—e in abgekürztester Fassung, aber doch hinreichend repräsentiert wäre. — Im siebenpunktigen Kreise zeigt sich der tongeschlechtliche Gegensatz z. B. in diesen beiden Formen: g h d f = Durform; h d f a = Mollform, d. h. Hauptstrecke h f einmal vereint mit der Hauptstrecke des rechtsseitigen pentatonischen Kreises, das zweite Mal mit der des linksseitigen. Die Dur- respektive Mollwirkung im siebenpunktigen Kreise ist also identisch mit der heute als Dominant- respektiv Subdominantwirkung charakterisierten klanglichen Tatsache. Eine Vereinigung von Dur- und Mollformen findet sich häufig, z. B. als a c e g im pentatonischen, als g h d f a im diatonischen Kreise.

Auch die Frage nach der Tonverwandtschaft findet schon ihre Beantwortung in der Aufstellung fest bestimmter Tonkreise. Am nahesten verwandt sind Tonpunkte, Strecken und Klänge, die zu einem engsten (pentatonischen) Tonkreise gehören. Die Tonkreisverwandtschaft bemißt sich nach Quinten (respektiv Quarten). Naturgemäß empfindet man die zwei Tonkreise als am nahesten verwandt, die alle bis auf einen Tonpunkt gemeinsam haben. Zwei solche Tonkreise liegen aber stets quintbenachbart. Die Quint (respektive Quart) dient also als Einheitsmaß zur Berechnung der Tonkreisverwandtschaft.

Der Aufbau des Gesamttonkreises: der engste Tonkreis ist, wie schon gesagt, der fünfpunktige, den Mayrhofer (wie alle Tonkreise) nach dem zentralen Element, hier dem zentralen Tonpunkt, »Kern« genannt, bezeichnet. Also a c d̆ e g = Glattzelle um d. Die Vereinigung dieses Kreises mit dem rechts- und linksseitig (in Quintabstand) benachbarten pentatonischen Kreise (um a und g) ergibt den siebenpunktigen Tonkreis um d, heut C-dur-Diatonik genannt. — Durch Angliederung weiterer benachbarter Kreise entstehen die »Hochzellen«. Diese sind aber nicht mehr wie die Primzellen Zelleinheiten, da sie nicht mehr wie jene durch eine Streckenanschauung beherrscht werden und durch sie darstellbar sind. Denn während der siebenpunktige Kreis z. B. um d (C-dur-Diatonik) noch durch die Strecke h — f allein darstellbar ist, ist die abgekürzteste Darstellung des nächsthöheren, neunpunktigen Kreises um denselben Kern d nicht mehr durch eine Strecke, hier b — fis, denkbar, sondern nur durch eine gleichzeitige oder nachzeitige Nebeneinanderstellung der Hauptstrecken aus den beiden Eckglattzellen b — d und d — fis. Denn eine Strecke b — fis an sich ist als solche, d. h. als übermäßige Quint, in der temperierten (unsere gesamte Praxis beherrschenden) Stimmung überhaupt nicht auffaßbar und auch in freier Stimmung nie mit Sicherheit zu intonieren, da das Ohr immer noch die Möglichkeit hat, eine pythagorische oder noch stärker überspannte Terz anzunehmen. Ein b — fis wird daher nur als Doppelterz b — d + d — fis klar erkannt, d. h. sobald man es als eine Klangzweiheit versteht, wobei es belanglos ist, ob das d erklingt oder nur vorgestellt wird. Solche Klangzweiheiten sind nun alle von der heutigen Theorie als »alterierte Klänge« bezeichneten Gebilde, z. B. der »verminderte Septakkord« h d f as, eine Mischung zweier ino-Strecken, der »übermäßige Terzquartsextakkord« es g a cis, und alle übrigen. In allen solchen Doppel-

klängen orientiert sich das Ohr nach einer Strecke, ganz wie es die Fortführung des Klanges bedingt, und empfindet die zweite nur als angefügten, schmückenden Bestandteil. Die Lehre von den alterierten Klängen, die alle diese Klangerscheinungen von »Stammakkorden« ableitet, von denen sie durch das allerdings etwas naive Verfahren der Erhöhung oder Erniedrigung von Tonstufen gewonnen werden, verwirft Mayrhofer ganz. In der Tat, wenn ein h d f as aus h d f a durch Erniedrigung des a zu as zu gewinnen ist, so ist nicht einzusehen, weshalb nicht ein g h d f aus g h d g oder aus g h d fis durch Erniedrigung gewonnen werden soll. Die Lehre von den alterierten Tönen erhebt eine Unzulänglichkeit der Notenschrift, die ja nur sieben Tonpunkte unmittelbar aufzeichnen kann, zum theoretischen Grundsatze und verhindert so jede klare Einsicht in die tonräumlichen Verhältnisse von Werken, die den siebenpunktigen Tonkreis weit überschreiten und häufig Diatoniken miteinander mischen. — Im einzelnen läßt sich hier der Aufbau der Hochzellen nicht beschreiben.

Ein bedeutsamer Grenzpunkt im Aufbau der Tonkreise liegt dort, wo zwölf Tonpunkte in der Vorstellung (teilweise natürlich nur in der Erinnerung) leben, oder mit anderen Worten, wenn fünf benachbarte Diatoniken belegt sind. Dieses Gebiet (das chromatische) nennt Mayrhofer »Präsenz«. Der Name soll sagen, daß über diesen Umkreis hinaus der unmittelbare, direkte Bezug zweier Tonpunkte aufhört. Der Kreis sei z. B. dargestellt durch die folgenden zwölf in einer Quintenreihe angeordneten Punkte:

es b f c g d a e h fis cis gis.

Zwischen diesen zwölf Punkten sind alle denkbaren Beziehungen und Kombinationen direkt möglich und auch in unserer Musik nachweisbar. Dagegen ist eine direkte Beziehung von Punkten, die noch um eine Quinte weiter voneinander entfernt liegen, also von es zu dis oder von gis zu as, musikalisch unmöglich, weil für das musikalisch-künstlerische Hören (wohl zu trennen vom akustisch-experimentellen Hören) Intervalle, die kleiner als ein diatonischer Halbton sind, im Zusammenklange wie ein stark verstimmter Ton und in der Nachfolge nicht mehr als ein Intervall wirken, d. h. als eine Streckenbeziehung zwischen zwei eigenwertigen Tonpunkten. Denn jedem musikalischen Tone kommt eine beträchtliche »Breite der Tonhöhenlokalisation« (Riemann) zu (weshalb mir Mayrhofers Terminus »Tonpunkt« schlecht gewählt erscheint). Er muß beträchtlich erhöht oder vertieft intoniert werden können, ohne daß seine tonräumliche Stellung dadurch berührt wird. So ist der Raum eines Halbtonintervalles absorbiert im Dienste der heller oder dunkler gefärbten Intonation seiner beiden Grenztöne. — Mayrhofer leugnet also die Möglichkeit der enharmonischen Umdeutung eines Tones, d. h. die Möglichkeit, einen Ton (möge er auch, z. B. auf der Geige, kommatisch verschoben werden) unmittelbar hintereinander in tonräumlich gegensätzlichem Sinne zu hören. Diese Möglichkeit besteht aber zweifellos und muß bestehen, soll man nicht oft jede Orientierung bei weitgespannten Klangfolgen verlieren. Daß freilich zahlreiche geschriebene Enharmonien in den Werken der Meister überflüssig sind, weist der Verfasser überzeugend nach. — Der Zwischenwert z. B. zwischen g und a kann rein melodisch bei aufsteigender so gut wie bei fallender Fortschreitungsrichtung sowohl als as wie als gis bezeichnet werden. Der frei intonierende Musiker drängt erfahrungsgemäß den Zwischenwert näher an den Zielpunkt heran. So kann dieser als ein as in der Folge g as a höher intoniert werden, als ein gis in der fallenden Folge a gis g. Wenn auch häufiger ein as tiefer liegt als ein gis, so sagen diese Tonnamen doch nichts Allgemeingültiges über die Intonation des Zwischenwertes aus. As und gis sind nur der theoretische Ausdruck dafür, daß ein Ton mit einer gewissen Breite seiner Tonhöhenlokalisation, je nach dem tonräumlichen Zusammen-

hange, in dem er sich befindet, unter dem Signum as als linksseitiger (subdominantischer), in der Bezeichnung gis als rechtsseitiger (dominantischer) Wert in Bezug auf ein Zentrum (hier der Ton d) zu verstehen ist. — Mayrhofer ist also, entgegen den Bestrebungen mancher Akustiker nach mathematisch reiner Stimmung, anderseits entgegen den Träumen mancher hypermoderner Musiker von Vierteltönen, ein Verfechter des zwölfstufigen Systems, das ihm als objektiv nicht mehr erweiterungsfähige Basis alles Musizierens gilt. Wie nun in der Vorstellung trotz der Beschränkung im Tonmaterial weitere harmonische Kreise sich bilden können, darauf einzugehen fehlt hier die Möglichkeit.

Dieses wenige muß genügen, um von dem ungemein anregenden Inhalte des Buches eine Andeutung zu geben. Zum Schlusse darf aber nicht verschwiegen werden, daß die Art der Darstellung hier wie in der Psychologie des Klanges wenig befriedigend ist. Nie habe ich einen solchen Zwiespalt zwischen den klar erschauten Grundgedanken eines Autors und ihrer wirren, ungehobelten Ein- und Umkleidung bemerkt, nie einen solchen Mangel an Selbstzucht zur Beherrschung des sprach- und gedankentechnischen Apparates, wo doch ein reicher und origineller Geist ein solches Handwerkszeug dringend brauchte. So stellen Mayrhofers Untersuchungen noch lange kein fertiges und praktisch verwendbares System dar, wohl aber einen teilweise bearbeiteten Rohstoff zu einem solchen, diesen aber in solcher Fülle und Güte, wie ihn meines Erachtens kein Forscher vor ihm zu Tage förderte. Für mich bedeutete das Studium der Mayrhoferschen Gedankengänge das stärkste theoretische Erlebnis. Dieses Bekenntnis verpflichtet mich, denke ich, auch die geradezu verunstaltenden Mängel des Buches nicht zu verschweigen. Viele psychologisch sein sollenden Begründungen erscheinen mir unhaltbar; die notwendigen akustischen Tatsachen werden fast oberflächlich, jedenfalls ohne genügende Bemühung um exakte Daten, erledigt, ja eine Fülle von falschen Aufstellungen findet sich. Die Behandlung des Konsonanz- und Dissonanzproblems ist so, wie sie Mayrhofer bringt, unannehmbar. Von dem bisweilen saloppen Stil des Autors sei nicht ausführlicher gesprochen. In einem dem Riemannschen Systeme gewidmeten Kapitel bekämpft der Verfasser eine Lehre, die er offenbar nur zum Teil kennt. Die musikalischen Beispiele, die zur Erläuterung beigegeben werden, entbehren jeder künstlerischen Formung, sind also für praktische Musiker belanglos. Trotz all dieser, die Lektüre des Werkes erschwerenden Momente empfehle ich jedem, der sich mit harmonietheoretischen Fragen beschäftigt, das Studium dringend, denn ich bin überzeugt, daß die voraufgehend angedeuteten Ideen von grundlegender Bedeutung für die Fortentwickelung der theoretischen und mithin auch der praktischen Harmonielehre sind.

Potsdam. Hermann Wetzel.

N
3
Z45
Bd.4

Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY